

REPERTORIUM
FÜR
KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

KARL KOETSCHAU

BAND XXXVIII

MIT 32 ABBILDUNGEN IM TEXT

BERLIN
DRUCK UND VERLAG VON GEORG REIMER
1916

INHALTSVERZEICHNIS

DIE WAHL DES PLATZES FÜR MICHELANGELOS DAVID IN FLORENZ IM JAHR 1504.

ZUR GESCHICHTE EINES MASZSTABPROBLEMS.

VON

CARL NEUMANN, HEIDELBERG.

Inhalt: 1. Der Rathausplatz in Florenz und seine Teilung durch ein Statuenspalier. — 2. Die gotische Vorgeschichte des David. Der Mailänder Dom und seine Giganten. — 3. Der Florentiner Dom und die neue Kunst. — 4. Die Meinungsänderung über die Aufstellung des David und das Verhalten Michelangelos. — 5. Donatellos Judith als Hindernis. — 6. Das gotische Maßstabgesetz verglichen mit dem der griechischen Sakralarchitektur. St. Peter in Rom. — 7. Maßstabbehandlung Michelangelos. Der David und die späteren Beispiele. Michelangelo und Bramante

1. DER RATHAUSPLATZ IN FLORENZ UND SEINE TEILUNG DURCH EIN STATUENSPALIER.

Der David des Michelangelo, der den biblischen Knaben darstellen soll, wie er die Schleuder gegen den Riesen Goliath in Bereitschaft setzt, durch eine starke Maßstabvergrößerung aber selbst zu einer Art von Riese Goliath von 4—5 facher Naturgröße (5,50 m) geworden ist, ist von denen, die Michelangelo den Auftrag erteilt haben, nicht für den Platz bestimmt gewesen, an dem wir ihn zu sehen gewohnt sind oder gewohnt waren.

Der David ist im Jahr 1504 vor den Eingang des sogenannten Palazzo vecchio, d. h. des Rathauses des alten republikanischen Florenz gestellt worden und sah auf die sogenannte Piazza della Signoria. Bis zum Jahr 1873 hat er dort gestanden. Seitdem ist er in das Museum der Kunstakademie, wie man sagt, gerettet worden [1]; sein alter Platz blieb frei und ist erst neuerdings durch eine Kopie in Marmor wieder besetzt worden. Jahrzehntelang klaffte an dieser Stelle eine Lücke, und dies war eine erste Veranlassung für die moderne künstlerische Kritik, in den Sinn des Zusammenhangs zwischen dem Monument und seiner Umgebung einzudringen. Nicht, was ich an dieser Stelle untersuchen will, das Verhältnis der Davidstatue zu ihrem architektonischen Hintergrund, sondern eine andere Frage, die des Zusammenhangs der Figur mit dem Platz, dem sie zugewendet ist, kam zur Erörterung.

---

[1]) Die Überlegungen und Gutachten zusammengestellt von Gotti, vita di Michelangelo II 35—51.

Der David des Michelangelo ist vor der Front des Palastes nicht allein geblieben; er ist Glied einer ganzen Reihe von Monumenten geworden, die nun den Platz abteilen. Als das Rathaus von Florenz vom Jahr 1298 an gebaut wurde, lag es nicht wie heute frei, sondern in einem Wirrsal von Gäßchen, Häusern, Burgpalästen und Kirchen versteckt. Erst nach der Erbauung des Ratspalastes ist der nach Norden und Westen davorliegende Platz durch Niederlegung von Häuserquartieren und Kirchen und durch Straßenkorrektionen im 14. Jahrhundert geschaffen worden [2]). Als dann im Jahr 1382 die Ratsloggia, die später sogenannte loggia dei lanzi fertig wurde, und der neue Platz im Anschluß daran abermals korrigiert wurde, war mit dem Ausgang des 14. Jahrhunderts im wesentlichen dasjenige Volumen von Architekturmassen und Freiraum erreicht, das jeder Besucher des heutigen Florenz erlebt hat. Seit der Freilegung wirkte der Ratspalast wie ein Vorstoß gegen den Platz. Er hat eine schmale, sehr hohe, wenig durchbrochene Frontwand; das oberste Geschoß, das den Zinnenkranz trägt, ist vorgekragt, und der hohe Turm setzt auf diese Vorkragung auf. Ist schon der Sinn jeden Übergreifens von Obergeschossen an Türmen oder Befestigungsbauten der, den Sockel des Gebäudes unnahbar zu machen und unter besondere artilleristische Deckung zu nehmen, so verstärkt das Einrücken des Turms in die vorderste Flucht diesen Eindruck des Drohenden, Angreifenden ganz außergewöhnlich. Diesen heftigen und drohenden Ausdruck zu mildern, haben nachträglich zwei künstlerische Faktoren beigetragen. Erstlich die Loggia, die neben dem offenen Platz ein bedecktes, in großen Rundbogenöffnungen einladendes Platzstück als überdachtes Hallengebäude schuf und damit die Angriffsfläche des Ratspalastes beschränkte. Die endgültige Korrektur aber ergab eine Reihe von Großplastiken des 16. Jahrhunderts, die alle in einer Reihe aufgestellt ein Statuenspalier bildeten, welches den Platz gliederte und optisch die Masse der Rathausarchitektur zurückdrängte. In dieser Reihe war Michelangelos David der erste. Seit 1530 kam die Herkules- und Kakusgruppe des Bandinelli als Gegenstück hinzu. Es folgte in entgegengesetzter Richtung 1571 der Ammannatische Neptunsbrunnen. Schließlich 1594 des Giovanni von Boulogne Reitermonument des Großherzogs Cosimo I. Diese Großplastiken sind, wie man am besten beim Betreten des Platzes von Norden durch die kleine Via della farina bemerkt, sämtlich in einer Achsenlinie aufgestellt worden und teilen den Platz mit der Wirkung, daß sie seine »mittelalterlich-unwirtliche Stimmung in eine künstlerische umgestalten und das aufdringlich-erdrückende Hereinragen des Palastkolosses aufheben« [3]).

---

[2]) C. Frey, Loggia dei Lanzi S. 6—12, 44, 80, 199. Davidsohn, Geschichte von Florenz, I 745, III 65 und Forschungen IV 499 ff. zur Baugeschichte.

[3]) So Adolf Hildebrand, nicht im »Problem der Form«, sondern in einem Aufsatz: Beitrag zum Verständnis des künstlerischen Zusammenhangs architektonischer Situationen, den man in seinen Gesammelten Aufsätzen (Straßburg 1909) S. 77 ff. abgedruckt findet.

2. DIE GOTISCHE VORGESCHICHTE DES DAVID. DER MAILÄNDER DOM UND SEINE GIGANTEN.

Als man den David des Michelangelo 1504 aufstellte, dachte noch niemand an die Statuenhecke, die den Ratspalast abgittern sollte. Das war erst ein Kunstgedanke des weiteren 16. Jahrhunderts. Aber das Verhältnis des Größenmaßstabs der Kolossalfigur zur Palastfront trat in den Bereich der Überlegung, und ich möchte im folgenden zeigen, daß es für den Künstler den Ausschlag gab.

Der Aufstellung und Platzwahl sind sehr umständliche und, wie ich glaube, in ihrer Tragweite noch niemals richtig erkannte Entschlüsse und Erörterungen vorangegangen. Sie haben dazu geführt, daß der David dem Platz, für den er von Haus aus bestimmt war, entzogen wurde. Der äußere Hergang ist von jeher bekannt, da bereits die ältesten Biographien Michelangelos berichten, der David sei aus einem längst angehauenen und verhauenen Marmorblock im Besitz der Dombaubehörde herausgeholt worden. Der Marmor und das Kunstwerk, in das er verwandelt wurde, war also für den Florentiner Dom bestimmt. Condivi erzählt den Hergang lediglich unter dem rein virtuosen Gesichtspunkt, Michelangelo habe ein Kunststück fertig gebracht, das zu leisten seinen Vorgängern versagt geblieben sei. Einer habe den Block angehauen liegen lassen; ein zweiter habe die Bedingung gestellt, ein paar Marmorstücke anflicken zu dürfen. Erst der Geschicklichkeit Michelangelos sei es geglückt, ohne Anstückung und trotz der Fehler des ursprünglichen Gestümpers am Block mit der vorhandenen Masse auszukommen und den großen David herauszuschlagen. So stehe denn das Wunderwerk seitdem an der Ecke der Terrasse des Ratspalastes und werde der Gigant (Torriese) genannt.

Spricht man das Wort Gigant nach und denkt weiter daran, daß Michelangelo, ehe er seinen David in Arbeit nahm, fast 5 Jahre in Rom als Plastiker beschäftigt war, wo er den Kolossalmaßstab antiker Statuen — man denkt an die Rossebändiger und andere damals schon bekannte Riesenfiguren — in sich aufsaugen konnte, so liegt die Vorstellung nahe, daß der Kolossaldavid mit den antiken Vorbildern eines Riesenmaßstabes zusammenhängen könne[4]). Es ist aber ganz anders. Dieser »Gigant« ist gotischen Ursprungs, und selbst die Bezeichnung als Gigant ist der italienischen Gotik geläufig.

Der Davidblock gehörte also zum Rohstoffmaterial, aus dem die gotische plastische Ausschmückung des gotischen Florentiner Domes bestritten wurde. Als nach der Mitte des 14. Jahrhunderts die Vergrößerung des Florentiner Dombaues beschlossen war, setzte die planmäßige Ausschmückung mit einer Unsumme von

[4]) Diese Vorstellung wird gefördert durch das in beiden Ausgaben ausgesprochene Urteil Vasaris, mit dem David habe Michelangelo den antiken Kolossalfiguren, dem Marforio, den Flußgöttern Tiber und Nil und den Giganten von Monte Cavallo den Rang abgelaufen. Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris II 52 f.

Plastik ein, die zu beschaffen die Dombaubehörde bis zu dem Zeitpunkt, da der 26 jährige Michelangelo in ihren Dienst trat, seit rund 150 Jahren beflissen war. Heut gibt nur noch der Glockenturm eine Anschauung des ursprünglichen, reich mit Plastik geschmückten Zustandes. Die alte Kirchenfassade ist, obwohl sie zur Hälfte gediehen und überaus kostbar war, als architettura tedesca und maniera goffa am Ende des 16. Jahrhunderts zerstört und ihrer Statuenherrlichkeit beraubt worden. Am Dom selbst sind nur ein paar alte Portale übrig, und der ganze Marmorreichtum von Statuen ist nun in Kirchen, Museen, Villen in und um Florenz verstreut. Dank der Veröffentlichung von Poggi, der die älteren Urkundensammlungen aus den Büchern der Dombaubehörde fortgesetzt hat [5]), sind wir instand gesetzt, uns diese plastische Denkmälermasse, erhaltene und nicht erhaltene, wieder vorzustellen und in ihrem Zusammenhang mit der Architektur zu würdigen.

Der David des Michelangelo ist nicht das erste Stück und nicht der einzige David, der schon in alter Zeit vom Dom in den Ratspalast gewandert ist. Im Februar 1408 hat die Dombaubehörde bei dem jugendlichen Donatello einen Marmordavid für das Domäußere bestellt und darnach erhalten und bezahlt. Diese Figur ist von ihrem Standort wieder herabgenommen und acht Jahre später, 1416, auf Befehl der Regierung in den Ratspalast versetzt worden, wo sie in einer Nische mit Lilien auf blauem Grund ihren Platz erhielt. Die erste Bestimmung dieses Donatelloschen David war nicht für die Domfassade, sondern für die entgegengesetzten, rückwärtigen Teile der Domkirche, denen später auch der Marmorblock Michelangelos zugedacht wurde. Von der geplanten Art der Aufstellung geben uns einerseits die Florentiner Urkunden, andererseits die glücklicherweise unversehrten Außenfronten des Mailänder Domes eine völlig deutliche Vorstellung.

An den achtseitigen Unterbau der Domkuppel lehnen sich auf drei Seiten — die vierte mündet in das Langhaus — Ausbauten, die mit Halbkuppeln eingewölbt sind. Sie werden in den Akten tribune (Chortribünen) genannt und sind in den Jahren 1400—1421 bis zum Ansatz des Kuppeltamburs gebaut worden [6]). Des weiteren lehnen sich an die Achteckseiten zwischen den drei Chortribünen ähnliche Ausbauten in gleicher Höhe, kleinere Exedren, die tribunette genannt werden [7]). Für diese Chorpartie des Doms war nächst der Fassade und den Portalen plastischer Schmuck vorgesehen [8]), und man begann sogleich mit der Vollendung der ersten

5) Cesare Guasti, Santa Maria del Fiore 1876. Poggi, il duomo di Firenze, documenti sulla decorazione della chiesa etc. 1909 als 2. Band der Italienischen Forschungen des Deutschen Kunsthistorischen Instituts in Florenz.

6) v. Fabriczy, Filippo Brunelleschi, S. 62 und 543. Guasti, Santa Maria del Fiore, discorso analitico, p. CX.

7) v. Fabriczy, a. a. O. S. 137 u. Anm. 2.

8) Mit der plastischen Ausschmückung der Chorteile hat sich die neuere Forschung vor Poggi nicht beschäftigt. Reymond, L'antica facciata del duomo di Firenze in l'arte VIII (1905) 171 ff. Kurt Rathe, Der figurale Schmuck der alten Domfassade in Florenz 1910. F. Schottmüller, Arnolfo di Cambios Skulpturen am Florentiner Dom. Jahrbuch der Kgl. Preußischen Kunstsammlungen 30 (1909) 291 ff.

der drei Chortribünen (der nördlichen) im Jahr 1408 Bildhauer für die Ausschmückung zu verpflichten. Zu den Prophetenstatuen, die man zum Schmuck der nach außen vortretenden Strebepfeiler der Chortribünen in Auftrag gab, gehörte der eben erwähnte Marmordavid des Donatello. Ob man nun fand, daß der gewählte Figurenmaßstab nicht genügte, jedenfalls entschloß man sich sehr bald, ihn zu vergrößern. Zugleich wählte man aber ein anderes Material und ging zu dem billigeren gebrannten Ziegel über. Diese Ziegelfiguren wurden weiß übergipst; dies wurde der Typus des »homo magnus et albus«, wie es in den Rechnungsbüchern der Dombaubehörde heißt. 1415 wird ein Auftrag an Brunelleschi und Donatello gebucht für eine steinerne, mit vergoldetem Blei überzogene kleine Modellfigur »per prova e mostra delle figure grandi, che s' hanno a fare in su gli sproni di santa Maria del fiore«[9]). 1426 taucht für diese Riesenfiguren aus Ziegel zuerst die Bezeichnung gigante auf. 1463 wird wieder ein solcher »Gigant oder Herkules in Gestalt eines Propheten« bei dem Bildhauer Agostino di Duccio bestellt und von April bis November geliefert[10]). Und nun beginnt im unmittelbar folgenden Jahr die wechselvolle Geschichte des Marmorblockes, aus dem Michelangelos David nach rund vierzig Jahren erstehen sollte; 1464 also wird dem genannten Agostino ein weiterer Gigant und Prophet bestellt, nun aber, wohl zum erstenmal wieder, aus weißem karrarischem Marmor. Der Vertrag sieht eine Zusammenstückung der Riesenstatue aus vier Marmorblöcken vor, einem für Kopf und Hals, einem für Rumpf und Beine, zweien für die Arme. Reichlich zwei Jahre später hat die Dombaubehörde einen ärgerlichen Handel mit Agostino. Er hat entgegen dem Vertrag einen einzigen Riesenblock im Marmorbruch gewählt und angehauen, durch einen Mann aus Settignano mit teuerem Transport den Marmor nach Florenz bringen lassen, offenbar aber Lust und Kraft verloren. So kauft die Behörde unter Ausschluß weiterer Rechtsansprüche den halbrohen Block an mit dem Recht, weiter nach Gutdünken darüber zu verfügen. Ein zehn Jahre später erwähnter Versuch, das Stück durch Antonio Rossellino weiterführen und vollenden zu lassen, scheint kein Ergebnis gezeitigt zu haben. Und so blieb der Marmor weiter über zwanzig Jahre in der Dombauhütte liegen. Eine menschliche Form muß er bereits gehabt haben, jedenfalls bereits auch den Namen David, als man mit Michelangelo zu verhandeln begann. Denn die Akten bezeichnen ihn als den »Marmormann mit Namen David, den Giganten, der aus dem Rohen gehauen, aber übel, im Hof der Bauhütte liegt«, und von dem gewünscht wird, er solle endlich auf die Beine gestellt und an den in Aussicht genommenen hohen Standort der Chortribüne hinaufgezogen werden. Von dem Wachsmodell, das einst Agostino gefertigt, ist nicht mehr die Rede.

Soviel mag in diesem Zusammenhang für die Vorgeschichte des David und zum Beweis genügen, daß der Auftrag an Michelangelo sich völlig im Gleis gotischer

9) Akten bei Poggi, Nr. 404—449 und Text S. LXXV ff.

10) In su uno degli sproni di S. Maria del Fiore d' atorno alla tribuna di detta chiesa.

Architekturdekoration hielt und just einen von einer ganzen Garnitur Strebepfeilergiganten, mit dem die Bauverwaltung Unglück gehabt hatte, zu anständiger Vollendung zu bringen wünschte.

Der Florentiner Dom hat seinen Gigantenschmuck verloren, und auch ältere Abbildungen geben nur eine magere Vorstellung. Hier mag zum Ersatz der Dom in Mailand dienen, dessen Strebepfeiler, zumal außen an Chor und Querhaus, eine Fülle von »Giganten« tragen. Die oberste Abtreppung dieser Pfeiler in Gestalt einer nach vorn geneigten Dreiecksstufe dient den Statuen als Base, und sie müssen diese unbequeme schmale schiefe Ebene für ihre Füße in Kauf nehmen, den Wasserspeiern zuliebe, die über den Statuen angeordnet sind und also jenen schrägen Ablauf verlangen. Häufig sind diese Mailänder Wasserspeier kompositionell derart mit den Riesen der Strebepfeiler zusammengeordnet, daß sie in einem Dialog der Abwehr, des Wegbeugens gegeben sind, ein Motiv, das am Florentiner Dom zu fehlen scheint (Poggi Nr. 422, 428, 429). Der Mailänder Gigantenschmuck ist von Ende des 14. bis Anfang des 16. Jahrhunderts ausgeführt worden; es sind keine Propheten wie in Florenz, sondern teils wilde Männer, diese halbnackt, teils bekleidete Knappen im Zeitkostüm und Ritter in Rüstung. In den Akten werden sie durchaus als »Giganten« bezeichnet. Die Namen von Malern, die die Entwürfe dazu geliefert haben, und von Bildhauern, die sie ausführen, werden genannt. Der Maßstab der Kolossalfiguren wechselt, was auf Unsicherheit der bestellenden Behörde schließen läßt. Die älteren Riesen sind für ihren Ort leicht zu groß und ungeschlacht; gegen das 16. Jahrhundert ermäßigt sich der Maßstab. Der handwerkmäßige Durchschnitt waltet in der Ausführung vor.

Auf die Mailänder Analogie zu den Florentiner Giganten hat meines Wissens noch niemand bisher aufmerksam gemacht. In den unsicher tastenden Maßstabexperimenten stehen diese italienisch-gotischen Riesen dem nordisch-gotischen Empfinden entgegen, wovon nachher zu sprechen ist. Die vierzehn Pfeilerstatuen im Chorinneren des Kölner Doms (Apostel, Christus und Maria) gelten mit ihren 2,05 m Höhe schon als »Kolossalfiguren«, wobei aber verstanden sein will, daß diese Figuren als Bestandteile architektonischen Schmucks mit ihren Fußstücken, Baldachinen und deren Krönungsfiguren (in Köln sind es musizierende Engel) zusammengerechnet werden müssen, wobei dann ganz andere Zahlen (gegen fünf Meter) herauskommen [11]).

[11]) Über die Mailänder Riesen A. G. Meyer, Oberitalienische Frührenaissance, 2 Teile, 1897 und 1900. I 19—72: Die Gotik des Mailänder Doms und ihre dekorative Plastik bis 1450. II 188 ff. Schon zum Jahr 1404 in den Akten: Figurae gigantium fiendae in lapidibus marmoreis occasione conductae aquae, also als Aufgabe mit den Wasserspeiern zusammengedacht. Meyer I 51. S. 53: »Die Gesamtheit dieser Giganten des Mailänder Doms kunsthistorisch .. ohne rechte Parallele.« Abbildungen Tafel VII und mehrfach im Text. Auf das Eindringen toskanischer Kunst in die Lombardei (Masolino in Castiglione d'Olona und die

3. DER FLORENTINER DOM UND DIE NEUE KUNST.

Als Michelangelo den Davidblock übernahm, schien es eine der Flick- und Fronarbeiten zu werden, denen auch er in seiner Jugend, ehe sein wahrer Wert anerkannt war, in seiner zur Kritik geneigten Vaterstadt nicht entgehen konnte. Also ein Auftrag ähnlich wie am Grabaltar des heiligen Dominikus in Bologna oder am Piccolominialtar in Siena, wo andere das Werk unfertig hinterlassen hatten und noch ein paar Statuetten fehlten. Tatsächlich erkannte die vorgesetzte Behörde — und das ist kein kleiner Ruhm für sie — sehr bald, daß sie eine Kraft beschäftigt hatte, die mehr konnte als flicken und eine verfahrene Sache zurechtrücken. Noch während der Arbeit am David erhielt Michelangelo den Auftrag, ebenfalls für den Dom zwölf Kolossalfiguren von Aposteln zu meißeln. Von den zwölfen hat wenigstens einer den Weg aus der Phantasie des Künstlers in den Stein genommen.

Also immer wieder der Dom und kirchliche Aufgaben. Man könnte damit in Zusammenhang bringen, was neuerdings berührt worden ist, daß die Auffassung des David gewisse religiöse Spuren verrate, die zu Predigten Savonarolas führen [12]). Es wäre ja nicht der einzige Fall derart und ein erneuter Beweis, daß eine sich auf das Formale beschränkende Kritik nie den Tiefgang großer Kunstwerke erreicht.

Nun geschah aber, daß, als der David fertig wurde, eine Bewegung und ein Wunsch sich geltend machte, dieses mehrfach lebensgroße Marmorstück dem Dom zu entziehen und anderswo aufzustellen. Wahrscheinlich ist die Entstehung dieses Gedankens deshalb für uns dunkel, weil man damals Anlaß hatte, vorsichtig und rücksichtsvoll vorzugehen. Vorgreifend sei schon hier bemerkt, daß wohl niemand anders als Michelangelo selber der Vater des Gedankens war. Vielleicht erinnerte er sich später wie in vielen Fällen nicht mehr, wie es gewesen war; jedenfalls stellen Condivi wie Vasari die Sache ausschließlich unter dem renaissancemäßig agonalen Gesichtspunkt dar, daß Michelangelo mit dem Davidblock etwas geleistet habe, was andere Bildhauer — hierbei spendiert Vasari die Namen Leonardo da Vinci und Andrea Sansovino — auch wohl gern versucht hätten. Vasari meldet auch, und in beiden Ausgaben, Michelangelo habe mit politisch-moralischer Absicht (also wie bei einem »Gerechtigkeitsbild«) einen David gewählt, der vor dem Ratspalast als Verteidiger seines Volkes und Hüter der Gerechtigkeit Beispiel und »insegna del palazzo« werden sollte [13]). Wonach also der Künstler von Anfang an die Statue dem Palast bestimmt habe [14]). Man kann sich diese Angabe einstweilen merken, obwohl

Skulptur) weist Meyer mehrfach hin. Eine Abbildung auch bei Venturi, Storia dell' arte italiana VI S. 49. Für Köln Lübbecke, Die gotische Kölner Plastik S. 45 ff. (Studien zur Deutschen Kunstgeschichte B. 133). Dehio, Handbuch, V 255.

12) H. Brockhaus, Michelangelo und die Medicikapelle. 2. Auflage 1911, S. 13 ff. und die zugehörige Predigt Savonarolas 94 ff.

13) C. Frey, Sammlung ausgewählter Biographien Vasaris II 48 ff.

14) Ernstlich würde das zu der Inschrift aus der Savonarolazeit am Palast passen, die Christus zum König von Florenz erklärte. Die Parallele Christus-David ist von der altchristlichen Zeit an völlig geläufig.

Vasari nicht wußte, daß der Block schon zum David bestimmt war, ehe Michelangelo auch nur geboren war.

Der Gründe, die Michelangelo gegen eine Aufstellung an einer der Außenseiten des Domes hatte, mochten es mehr als einer sein. Wir ersparen uns, Vermutungen zu äußern. Es wäre nicht das einzige Mal gewesen, daß er seine Kritik am Dom ausließ. Sein scharfer Tadel hat einige Jahre später verhindert, daß die abschließende Galerie (ballatoio) am Tambur der Kuppel von S. Maria del Fiore rundum geführt wurde. Diese Dekoration ist bis heute nur auf einer der acht Seiten ausgeführt worden [15]). Überhaupt bildete sich in dem Florenz des 15. Jahrhunderts seit Brunelleschi eine rücksichtslose Kritik der Trecentogotik des Domes und der »cose tedesche«. Der Ruhm, die Kuppel erbaut zu haben, bezog sich wohl vorzugsweise auf die Virtuosität der technischen Lösung ohne Gerüst. Denn die Kuppel mit ihrer Steilwölbung war ja gotisch geformt [16]). Man kann auf jene Kritik aus den immer wiederkehrenden, wenn auch einstweilen resultatlosen Versuchen zurückschließen, dem Dom neue Fassaden zu geben. Schon 1429 erging an Brunelleschi und Ghiberti der Auftrag, eine neue Fassade zu entwerfen. Von Mino da Fiesole ist bekannt, daß er 1484 bei seinem Tod der Dombaubehörde ein hölzernes Modell »faciei ecclesie Sancte Marie del Fiore de Florentia« vermachte, bis dann 1490 die große Konkurrenz ausgeschrieben wurde, in der es heißt: Maximum dedecus civitatis ... habere faciem ecclesie a parte exteriori ita ut habetur, scilicet imperfecta et etiam pars que constructa est, esse sine aliqua ratione aut iure architecture [17]). Deutlicher konnte sich der rationalistische Klassizismus gegen die Gotik nicht aussprechen. Die Entwürfe, Modelle und Zeichnungen, wurden damals ausgestellt; die ersten Florentiner Namen der modernen Schule waren vertreten. Dennoch drang die Ansicht des Lorenzo Magnifico durch, daß eine Änderung der Fassade noch weiterer reiflicher Überlegung bedürfe. Und so blieb das alte gotische Fassadenfragment noch hundert Jahre stehen, bis die Architekten der Großherzoge, Buontalenti u. a., es zu Fall brachten (1587).

4. DIE MEINUNGSÄNDERUNG ÜBER DIE AUFSTELLUNG DES DAVID UND DAS VERHALTEN MICHELANGELOS.

Man darf an die gekennzeichnete Stimmung gegen den Dom und seine Gotik wohl erinnern, wenn man in den Sinn der Vorgänge, die sich nun abspielten, einzudringen wünscht. Die sicheren Tatsachen sind folgende. Die Deliberationen der

15) Vasari, vita di Fil. Brunelleschi, bei Frey IV S. 36.

16) v. Fabriczy in der Besprechung des Nardinischen Buches im Repertorium f. K. IX (1886) 481 ff. und in seinem Buch über Brunelleschi.

17) v. Fabriczy, Brunelleschi S. 95. Vasari, vita di Mino. Anmerkung Milanesis III 125. Schließlich Milanesi Kommentar zur Biographie Giulianos und Antonios da Sangallo IV 299 ff. Poggi, duomo, Text S. LVI.

Dombaubehörde enthalten zum 25. Januar 1504 einen Eintrag, aus dem hervorgeht, für die Davidstatue, die so gut wie fertig sei (quasi finita), sollte ein geeigneter Aufstellungsplatz gesucht werden. Zu diesem Zweck ist auf den Bericht Michelangelos, des Meisters des Giganten, und der Konsuln der Wollezunft, und in dem Wunsch, ihrem Rat zu gehorchen, eine große Kommission geladen worden. Im Original: ex relatu Michelangeli, magistri dicti gigantis, et consulum artis lanae et desiderantes, tale consilium mitti ad effectum.... Aus den voranstehenden Worten, daß man zur Aufstellung einen locum commodum et congruum suchen wolle, geht hervor, daß gegen die von Haus aus selbstverständliche Verwendung am Dom Einsprache erhoben worden war. Leider ist aber jene »Relation« Michelangelos und des Zunftvorstandes nicht erhalten. Wäre sie vorhanden, so hätte wahrscheinlich die vorliegende Abhandlung nicht geschrieben zu werden brauchen. Es trat also nach florentinischer Gepflogenheit, wovon die Geschichte des Dombaues die erstaunlichsten Beispiele liefert, eine Kommission von ungefähr dreißig Geladenen zusammen, dabei die ersten Künstlernamen des damaligen Florenz. Das Protokoll dieser Sitzung ist erhalten und gibt von 21 Gefragten die Ansichten mehr oder minder ausführlich wieder. Vom Rest heißt es: sie hätten wie einer der Vorredner abgestimmt [18]). Die Meinungen waren sehr geteilt. Darnach geschah es, daß angesichts der auseinandergehenden Stimmen der künstlerischen Autoritäten die Regierung der Republik eingriff und entschied, die Statue solle vor dem Palast aufgestellt werden. Die Dombaubehörde habe den Transport zu übernehmen und die Kosten zu tragen.

Vielleicht ist hier ein Wort am Platz über diesen Ukas der Regierung, die der Domverwaltung ihr Eigentum wegzunehmen und ihr weitere Kosten dazu aufzulegen scheint. Ich lasse Herrn Professor R. Davidsohn das Wort, der mich mit gewohnter Freundlichkeit und Sicherheit aufgeklärt hat: »Die Kommune hatte seit dem 12. Jahrhundert die weltliche Verwaltung der hauptsächlichen Kirchengebäude übernommen. Seit 1331 war die Dombauverwaltung der arte della lana übergeben. Die Kommunalverwaltung blieb immer Oberherrin und hat ihre Befugnisse an die Wollezunft nur ebenso übertragen wie früher an die Tuchhändlerzunft (arte della calimala) die Fürsorge für das Baptisterium. Somit war die Dombaubehörde (opera del duomo), von der arte della lana geleitet, eine kommunale Institution. Den Zünften wurden häufig Leistungen auferlegt, die mit ihrem Wesen nichts zu tun hatten, Zwangsanleihen, Getreidelieferungen u. dgl. Wenn die von der Wollzunft geleitete Dombaubehörde eine ihr gehörige Statue abzugeben, wenn sie das Personal für Transport und

[18]) Das berühmte Protokoll dieser Sitzung ist in Gayes Carteggio II 455 ff. und darnach von Milanesi, lettere di Michelangelo S. 620 ff., wie er sagt, più corretto ed intiero gedruckt worden. In der Tat sind hier Lesefehler, Auslassungen usw. berichtigt worden. Da ich indessen bemerke, daß Milanesis Texte auch nicht zweifellos korrekt sind und z. B. in dem Kontrakt über den David Michelangelos im Eingang bei Milanesi die wichtigen Worte: attendentes ad utilitatem et honorem dicte opere fehlen, während sie bei Gaye II 454 und bei Poggi S. 84 zu finden sind, so möchte ich einem kritischen Neudruck des Aktenstücks das Wort reden.

Aufstellung zu liefern hat, so kann sie das in keiner Weise als Usurpation empfunden haben.«

Weiter aber ist das Eingreifen der Regierung damit zu erklären, daß in jenen Zeiten Kunst im ernsten Interessenbereich der Staatspolitik stand. Wie sehr das Kunstkapital eines Gemeinwesens ihm Ruhm und Ehre schafft, diese damals geläufige Vorstellung ist uns Heutigen oft nur eine Phrase, die wir das Rühmen und den Ruf durch eine »gute Presse« vorziehen. In den Urkunden jener Zeit, die Kunstaufträge verzeichnen, ist der künstlerisch-politische Ehrenpunkt ein regelmäßig genanntes Motiv. In Florenz fügte man stolz hinzu, man werde die Antike durch den Genius eines Mitbürgers schlagen, der sich zum ersten Künstler Italiens auswachse [19]).

Wäre somit die Verordnung des Stadtregimentes verständlich genug, so ist die Hauptfrage davon ganz unberührt, von wem Wille und Wunsch, den Aufstellungsplatz der Statue zu verlegen, ausgegangen sei. Wie stand der Meister selber zu dieser Frage?

Von seiner Relation an die Behörde war schon die Sprache. Sie hat sich nicht erhalten. Dann aber, nach dieser schriftlichen Äußerung, bleibt der Künstler eine Weile völlig unsichtbar. An jener Kommissionssitzung der Dreißig, von der Springer sagte, der Florentiner Künstlerkatalog aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts falle mit der Summe der Teilnehmer beinahe zusammen, nahm Michelangelo nicht teil. Er erscheint aus der Versenkung erst wieder, als nach ergebnisloser Kommissionsberatung die Regierung entschied. Zwei Monate nach jener Sitzung wird »in presentia Michelangeli Buonaroti sculptoris« der Vertrag über den Transport des Giganten nach dem Palast abgeschlossen.

Bei dieser seltsamen Lage der Überlieferung sind die Gelehrten nicht einig geworden, welche Rolle in dem Spiel Michelangelo zuzudenken sei.

Beispielsweise Springer schweigt über diesen Punkt; Herman Grimm, Gotti, Carl Justi, Mackowsky halten es für ausgemacht, daß Michelangelo den Platz vor dem Palast gewünscht habe. Thode macht dementgegen auf eine Stelle in Raphael Borghinis riposo aufmerksam: der Künstler sei mit der Aufstellung vor dem Palast unzufrieden gewesen [20]). »Michelangelos Wünsche werden leider in dem Protokoll der Sitzung nicht angegeben.«

Liest man die Begründungen der einzelnen Abstimmungen in der Kommission, so steigt der Verdacht, daß, was wir nicht wissen, auch damals geheim gehalten wurde. Selbstverständlich gelangte die Verwunderung zum Ausdruck, daß die beab-

[19]) Eine große Menge von Belegen dieser Monumentalgesinnung hat Jak. Burckhardt im ersten Kapitel seiner Geschichte der Renaissance in Italien zusammengetragen.

[20]) Thode, Kritische Untersuchungen über M.s Werke I 77. In dem dreibändigen Mailänder Neudruck des riposo von 1807, der mir vorliegt, steht die Stelle I 189 f. Der Künstler habe, um das nicht ausreichende Marmormaterial an der Schulter des David zu verdecken, Aufstellung in einer Nische gewünscht. Ma poi fu messo con suo poco soddisfacimento dove ora si vede. Das Buch ist gegen 1580 geschrieben.

sichtigte Aufstellung am Dom aufgegeben werden sollte. »Die Statue war für die Strebepfeiler des Doms bestimmt. La causa di non ve la mettere non so. Man könne die Figur, als zum Schmuck der Kirche gehörig, auch unten am Dom aufstellen« (Francesco Monciatto). Dem stimmen Cosimo Roselli und Sandro Botticelli zu: die Aufstellung seitlich der Freitreppe zum Dom sei zu empfehlen. Nachdem andere Vorschläge gefolgt waren, drängt die Debatte wieder zu dem dunklen Hauptpunkt zurück. Zwei Meister, der Goldschmied Salvestro und der Maler Filippino Lippi, klopfen ohne weiteres auf den Busch. Der eine sagt: nach allen möglichen Vorschlägen bliebe kompetent doch allein der, der die Figur geschaffen habe. »Ich stimme für den Palast. Aber Michelangelo selber muß es am besten wissen.« Und Filippino: »Sicher habe Michelangelo am längsten über die Platzwahl nachgedacht.« Aber es kam keine Antwort auf diese so natürlichen Fragen. Autoritäten wie Giuliano da Sangallo und Leonardo da Vinci empfahlen Aufstellung unter dem schützenden Dach der Loggia; denn der Marmor der Figur sei angegriffen. Möglich ist, daß in den Gegensatz der Ansichten die von der Überlieferung behauptete Gegnerschaft und Nebenbuhlerschaft der beiden Großen, Leonardos und Michelangelos, hereinspielte. Und so gab es vermittelnde Abstimmungen. Piero di Cosimo unterstützte die Meinung Giulianos da Sangallo, der die Loggia wünschte. Mehr aber noch, daß Michelangelo sich äußere. Denn: lui sa meglio come vuole stare.

Es ist nutzlos, sich den Kopf zu zerbrechen, warum Michelangelo diesen offenen Fragen nicht hat Rede stehen wollen und warum er sich hinter den Instanzen der Zunfthäupter und der Regierung versteckt hat, bis die Entscheidung getroffen war. Dieser Künstler, der in Dingen seiner Kunst die Welt durch das Außerordentliche und Niedagewesene überraschte und verwöhnte, versagte mit seiner Psyche oder soll man sagen: mit seiner Nervenverfassung mehr als einmal vor der Welt, dem Alltag und seinen Geschäften. In diesen äußeren Dingen war er manchmal entschlußlos, hilflos. So hat er der Mit- und Nachwelt nicht ins Gesicht sagen wollen, ob er in der Platzwahl seines David wirklich die Fäden gezogen und den Entschluß der Regierung betrieben hat. Es wird wohl so sein, wie die Mehrzahl der Kenner glauben: der Entscheid entsprach Michelangelos Wünschen. Dem steht freilich die Behauptung Borghinis entgegen, auf die Thode hingewiesen hat. Aber ist wirklich Borghini und seinem Gewährsmann zu glauben, daß Michelangelo die endgültige Wahl des Platzes mißbilligt habe? Ich glaube, das Gegenteil ist leicht zu erweisen.

Unter dem ersten Mediceerpapst, Leo X. (1513—1521), der Michelangelo mit Aufträgen für die mediceische Kirche in Florenz, für St. Lorenz, beschäftigte, ist auch von Entwürfen zu einem Gegenstück des David die Rede. Sie haben unter wechselnden Namen, Herkules und Kakus, Simson und die Philister, Michelangelo beschäftigt. Soviel ist sicher: es wäre eine Gruppe in der Art der Formphantasien des Sockels am Grab Julius II. geworden, ein Sieger und ein Überwundener wie die Siegergruppe im Nationalmuseum in Florenz. Die unerlöste Gestaltenwelt des Julius-

denkmals war auch durch die Sixtinische Decke noch nicht zur Ruhe gekommen; immer wieder meldete sich das Verlangen der Schatten nach Verlebendigung in Marmor.

Die Überlieferung besagt, der zweite Mediceerpabst, Clemens VII. (1523—1534), habe den Plan dieses Michelangeloschen Gegenstückes zum David beseitigt, weil er Michelangelos Kraft für die Neue Sakristei bei St. Lorenz ungeteilt zur Verfügung wünschte. Das Bittere dieser Entscheidung aber war dieses. Michelangelo hätte seinem David ein Gegenstück von seiner eigenen Hand gegönnt. Der Papst wies die Ausführung dem Baccio Bandinelli zu [21]), und das war für Michelangelos künstlerische und menschliche Empfindlichkeit zu viel. Die Kolossalgruppe des Herkules und Kakus von Bandinellis Hand, wie sie heut noch dem David gegenübersteht, hat Michelangelo erleben müssen.

Nichts natürlicher, als wenn er unter diesem Erlebnis und Anblick die Aufstellung seines David verwünscht hätte. So lang er selber die zweite Figur auszuführen gedachte, hatte er gegen den Platz der ersten nichts einzuwenden.

Also kann Borghini richtig gehört haben. Niemand ist so unfähig gewesen, sich selbst historisch zu werden, niemand war darin so fern von Goethes Art wie Michelangelo. Seine »Gedanken und Erinnerungen«, wie man das wohl nennen mag, wozu die Biographie Condivis den Namen und die literarische Form hat hergeben müssen, wimmeln von Irrtümern, die aus dieser historischen Unfähigkeit stammen, von falschen Interpretationen, Vergewaltigungen. Michelangelo gegen seine eigenen Reden und Aussagen in Schutz zu nehmen, ist eine der Hauptaufgaben der höheren Kritik, welche seinen Biographen obliegt.

5. DONATELLOS JUDITH ALS HINDERNIS.

Der Streit um die Aufstellung des David, wie wir ihn bisher verfolgt haben, betraf die Frage: Domplatz oder Rathausplatz. Aber der Streit ist mit diesem Entweder-Oder noch nicht genau genug bezeichnet. Es gab eine Schwierigkeit, die wir bis jetzt absichtlich beschwiegen haben. Der Platz vor dem Eingang des Rathauses war nicht frei; hier stand 1504 die Judithbronzegruppe des Donatello. Den David des Michelangelo hier aufstellen, wie es die Regierungsverfügung anordnete, hieß also, Donatellos Judith von ihrem Platz entfernen. Es wird uns dem Kern des Interesses der ganzen Angelegenheit ein gutes Stück näherbringen, wenn wir nunmehr den Prozeß Donatello-Michelangelo untersuchen.

Den Sockel des Regierungspalastes begleitete damals nicht die heut fast in der Gesamtausdehnung seiner Eingangs(West-)front sich erstreckende Freitreppe zur Platt-

[21]) Vasari in der vita des Bandinelli bei Frey, Ausgewählte Biographien II S. 365 ff. Thode, Michelangelo III 465 ff., Untersuchungen II 288 ff. Eine Notiz über den Wunsch der Florentiner, daß Michelangelo das Gegenstück mache, Gaye, Carteggio II 464.

form. Vielmehr war die Treppe nur auf die Stelle vor dem Portal beschränkt; an sie schloß sich die senkrecht abfallende Untermauerung der Plattform, der sogenannten ringhiera [22]). An bildlichem Schmuck des Palastsockels werden früh Löwen in Nischen an den Ecken des Palastes genannt [23]). Später kam auf die Plattform der sitzende Löwe des Donatello auf hohem Sockel, der sogenannte marzocco, der jetzt ins Museum gewandert und an Ort und Stelle durch eine moderne Wiederholung ersetzt ist. Die Florentiner hielten sich Löwen in einem Zwinger. »Geburt wie Tod von Löwen galten als Ereignisse von öffentlicher Bedeutung, wichtig genug, um in die Annalen der Stadt eingetragen zu werden« [24]). Die Florentiner Kunst hat von diesem lebenden Modell reichlichen Gebrauch gemacht.

Den Hauptschmuck des Gebäudesockels bildete seit 1495 die Judithgruppe. Ihre Aufstellung geschah weniger aus künstlerischen denn aus politischen Gründen. Beim Zusammenbruch der mediceischen Vorherrschaft war dieses Stück, das bisher den Hof eines mediceischen Palastes geschmückt hatte, sozusagen konfisziert und als Spolie in das Haus der Republik gebracht worden. Der Gegenstand, die Befreiung Israels aus Not und Knechtschaft durch den Heldenmut der Judith, erschien wie eine Parallele florentinisch-politischen Zeitempfindens, und so lautete die Beischrift: exemplum salutis publicae cives posuere. Abbildungen dieser Aufstellung lassen erkennen, daß der Untersatz der Gruppe, der sie in die Höhe hebt, doch auch künstlerische Überlegungen zur Geltung gebracht hat. Dieser marmorne Untersatz besteht aus einer zylindrischen, spiralförmig geriefelten Trommel; darauf ruht ein massiger Baluster mit runder, starker Deckplatte. Darüber steht der dreiseitige Bronzesockel, auf dem die Bronzegruppe sich erhebt. Das Balustermotiv wiederholt sich in verschlanktem Verhältnis [25]) passepoilartig an den Ecken der Bronzebase, wie auch der Untersatz des marzocco die gleichen Baluster an den Schmalseiten aufweist (siehe die Abbildung auf S. 20). Der Untersatz der Judithgruppe ist bedeutend höher als die Gruppe selber, und man mag aus diesem In-die-Höhe-schrauben der Gruppe abnehmen, daß irgend eine maßstäbliche Verhältnisrechnung mit dem Erdgeschoß des Ratspalastes zugrunde lag. Wenn nicht schon die frühere Aufstellung der Judith im Mediceerpalast (als Brunnenfigur) die außerordentliche Höhe ihres Untersatzes erklärt [26]).

---

[22]) Bildliche Darstellungen des älteren Zustandes zitiert von Bombe in der Zeitschrift Cicerone II (1910) S. 749 f. Ebenda über die veränderte Aufstellung des marzocco im Jahr 1573. Ferner Corr. Ricci, 100 vedute di Firenze antica.

[23]) Davidsohn, Forschungen IV 502.

[24]) Frey, Loggia S. 28.

[25]) »Von einer Eleganz der Linie, wie man sie vielleicht bis zu denen Raphaels in den Fenstern der Farnesina nicht wiederfindet.« v. Geymüller im Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 15 (1894) S. 255.

[26]) W. Bode hat in seinem ausgezeichneten Aufsatz über Donatello als Architekten (Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen 22 (1901), dem Geymüller (Michelangelo S. 52 Anm. 12) sein vollkommenes

Wie dem auch sei, die Gruppe ist alles eher als monumental. In dem Zusammenbau der beiden Gestalten, des sitzenden Holophernes mit der stehenden Judith fehlt jede Klarheit der Ansicht. Die Durchbildung des Einzelnen ist ablenkend weitgebracht: die Körperteile, das feingefältelte Gewand mit seiner ausgesprochenen Stofflichkeit, das Kissen, der Halsschmuck und Anhänger bei Holophern [27]) — es sind Teile, die auf Kosten der Gesamtwirkung den Blick auf sich festhalten. So wunderbar sich in Donatellos Kunst der Übergang von der typischen Monumentalerscheinung der Trecentoplastik, in deren Überlieferung seine Frühwerke stehen, zu der naturalistischen Ausbildung der Gotik des 15. Jahrhunderts vollzieht, es war dabei nicht zu vermeiden, daß die architektonische Haltung, wie sie seinen für die Domfassade bestimmten Johannes oder seinen St. Georg bestimmt, den neuen Interessen geopfert wurde. Es ist eine alte Beobachtung, wie sehr in diesem vielseitigen und vielgestaltenden Künstler das architektonische Empfinden gewechselt hat. Aber er blieb bei allem Stilwandel und aller Neustellung des Problems der Mann der überraschenden Lösungen. Wir betrachten einen Augenblick das Denkmal des Gattamelata in Padua. Man erschrickt förmlich, wenn man sich die Möglichkeiten einer falschen Aufstellung dieses Monumentes neben der Antoniuskirche in Padua vorstellt. Das Reiterdenkmal zeigt eine weitgehende Einzeldurchbildung, starke Bildniskonzession im Kopf des Reiters, große Selbständigkeit des akzessorischen Schmucks am Sattel usw. Die Gesamterscheinung des Denkmals und erst recht die Ausführung seiner Teile liefen Gefahr, von der monströsen Masse der benachbarten Kirche (einer wahrhaft entsetzlichen Architektur) erschlagen zu werden. Wenn dennoch kein Mißverhältnis entstanden ist, wenn sich die Selbständigkeit und der Eigenwert der Plastik restlos behauptet, so ist es nächst der großen Einfachheit des Sockels nur der Auskunft zu danken, daß sorgfältig der Punkt auf den beiden Plätzen vor und neben der Kirche gemieden worden ist, wo durch eine axial gerichtete Aufstellung ein ungleicher und unmöglicher Kampf der beiden Volumina herausgefordert worden wäre. Indem jedes Achsenverhältnis in der Aufstellung ausgeschaltet, das Monument aus jeder Linienverknüpfung, die aus den Verhältnissen und Richtungstendenzen des Baues ausstrahlen, hinausgerückt und auf ein ausgesucht inselhaftes Intervall all dieser Achsenlinien gestellt wurde, ist das erreicht worden, was heutzutage so gut wie regelmäßig mißlingt.

Für die Platzwahl seiner Judith im Jahr 1495 konnte Donatello nicht mehr verantwortlich gemacht werden; er war 1466 gestorben. Es war der häufige Fall, daß ein Kunstwerk — dieses Mal aus politischen Gründen — an eine Stelle kam, für die es nicht gedacht war. Michelangelo hatte diesen Fall an sich selber erlebt. Wie seine Beweinungsgruppe in der alten Rundkirche Maria della Febbre neben

Plazet erteilt hat, Gründe genannt, die ihm die Zusammengehörigkeit des Donatelloschen Balustersockels mit der Donatelloschen Judith vor 1495 unwahrscheinlich machen. S. 14 Anm. 1.

[27]) Aus der reichen Donatelloliteratur sei beispielsweise auf Schottmüller S. 54, 69, 101 verwiesen.

St. Peter in Rom, die längst nicht mehr vorhanden ist, gewirkt hat, ist nicht zu sagen. Sein Bacchus stand im Gartenhof des Bestellers, in casa Galli in Rom im unteren Teil des Gartens in höchst unruhiger Umgebung eines Antikenmuseums von Reliefs und Freiplastiken [28]). Michelangelo hatte, wie C. Justi sich ausdrückt, seine Frühwerke geschaffen, ohne sich um ihren zukünftigen Platz zu kümmern. Ich denke, es war der Aufenthalt in Rom, der ihn das neue Problem entdecken ließ. Dieses Problem war nicht die Steigerung seiner neuen Plastik ins Kolossale. Vasari hat durch seine Vergleichungen mit der Antike diese Vorstellung hervorgerufen, die seitdem von allen Biographen ausgesponnen wird. Vielmehr war es der Kolossalmaßstab der römischen antiken Architektur, der ihm auf die Glieder fiel und ihn für die Abhängigkeit jeder Art architektonischer Dekoration, und so der skulpturalen, von den Massenverhältnissen der Umgebung empfindlich machte. Mit solchen römischen Augen angesehen, konnte die Wirkung der Donatelloschen Judith mit den wechselnden Einschnürungen und Ausdehnungen ihres Dockenaufbaues, mit dem unklaren Neben- und Übereinander menschlicher Rümpfe und Extremitäten vor der ungegliederten massigen Palastwand nicht bestehen. Michelangelo glaubte, etwas Wirksameres an Stelle der Judith setzen zu können, die Plastik durch das Gebäude, das Gebäude durch die Plastik zu beleben [29]).

In diesem Zusammenhang greifen wir nochmals auf das erwähnte Protokoll der Kommissionssitzung vom Januar 1504 zurück und beachten die Äußerung des ersten Redners. Es war maestro Francesco, Herold der Regierung, seines Berufs Architekt und Dichter. Er schlägt für den David zwei Plätze vor, den Hof des Palastes oder den Platz der Judith, und tritt nachdrücklich (piuttosto) und mit eingehender Begründung für die Wegversetzung der Judith ein, damit ihr Platz für den David frei werde. Diese Begründung hat etwas Superstitiöses; von Kunst ist dabei nicht ausdrücklich die Sprache. Die Aufstellung der Judith sei unter ungünstiger Konstellation geschehen. In den zehn Jahren seither sei die florentinische Politik zunehmend von Unglück verfolgt worden. Damit sei klar, daß die Judith ein todbringendes Wahrzeichen geworden sei. Die Stadt führe Kreuz und Lilie im Banner; also sei eine Gruppe, wo die Frau den Mann überwältige und töte, an dieser Stelle von übler Vorbedeutung.

Der Statuenaberglaube war den Florentinern geläufig. Die verstümmelte Statue am Aufgang des ponte vecchio, die Dante und seine Zeitgenossen für ein Bild des Mars, des angeblichen ersten Schutzpatrons der Stadt, des heidnischen

[28]) Zu der von Thode, Untersuchungen I 46, angegebenen Literatur sind inzwischen zwei Veröffentlichungen der Heemskerckschen Ansicht der Aufstellung hinzugekommen bei P. G. Hübner, statue di Roma Tafel II und in Hülsen und Egger, Heemskercks römische Skizzenbücher I 1913 Text S. 39 f. und Mappe fol. 72 r.

[29]) Wie genau sich Michelangelo die Judith eingeprägt hatte, zeigt die Beobachtung Geymüllers über die Docken der Piedestalecken, Michelangelo S. 52 (Architektur der Renaissance in Toskana).

Vorgängers Johannes des Täufers hielten[30]), glaubte man »per nigromanzia« mit dem Geschick der Stadt verknüpft. Vor allem ist aber aus Siena eine Statuengeschichte überliefert, die fast wörtliches Vorbild des Gedankenganges des Francesco Araldo ist. Dort war um die Mitte des 14. Jahrhunderts eine antike Statue gefunden und auf Fonte Gaia aufgestellt worden. Man wollte aber bemerken, daß seitdem die Stadt von Kriegsunglück betroffen werde. Dies kam im Rat zur Sprache mit der Prophezeiung, man werde gegen Florenz im Nachteil bleiben, so lang die Figur auf sienesischem Boden bleibe, und es sei dies eine Strafe Gottes für den Götzendienst. In der Tat wurde darauf die Statue entfernt, zerschlagen und die Stücke auf florentinischem Gebiet eingegraben[31]).

Als Vorzeichen für die Verhandlung der Kommission war die Rede des Francesco, so seltsam uns ihre Logik anmutet, nicht übel gewählt. Sie gab eine sehr populäre Rechtfertigung für zwei Eingriffe, die die Regierung vorzunehmen im Begriff stand und die doch wohl von Michelangelo selber befürwortet waren, für die Entfernung der Donatelloschen Judithgruppe und für die Aufstellung des David an ihrem Platze. Vielleicht ist ein Rest dieser Stimmungsmache in der Überlieferung Vasaris, der David solle insegna del palazzo werden und die Verteidigung der Stadt symbolisieren. Von der symbolischen Bedeutung des David, seiner Parallele zu Christus, dem »König von Florenz« in der Stadt des Savonarola und der republikanischen Freiheit war schon die Sprache.

6. DAS GOTISCHE MASZSTABGESETZ VERGLICHEN MIT DEM DER GRIECHISCHEN SAKRALARCHITEKTUR. ST. PETER IN ROM.

Alle bisherigen Erörterungen waren nötig, um den äußeren Hergang klar zu machen. Zum Sinn und zur Rechtfertigung dieser umständlichen Untersuchungen kommen wir erst jetzt. Die Aufstellung des David vor der Stirnseite des Palastes ist in der Kunst Michelangelos das früheste Beispiel des Zusammenrechnens seiner Plastik mit der architektonischen Umgebung. Das Wahrscheinlichste ist, daß der mehrjährige Aufenthalt in Rom und der Eindruck antik römischer Großarchitektur ihm einen Maßstab eingebrannt hatte, der von jetzt ab ein Stück seines natürlichen Empfindens wurde. Diese neue Maßstabempfindung ist aber nicht bloß für den Künstler selber ein frisches Erlebnis. Sie ist ein radikaler Bruch für die gesamte

30) Dante, inferno 13 am Ende, Paradiso 16 am Ende nebst den Kommentaren. »Credeano che ogni mutamento ch' ella avesse, fosse segno di futuro mutamento della cittade« (Villani). Davidsohn, Gesch. von Florenz I 748 ff.

31) Die Geschichte steht in den Kommentarien des Ghiberti, neue Ausgabe von J. von Schlosser I 63 und sein Kommentar II 189 ff. Der Wortlaut Ghibertis hat mit der Aussage des Francesco eine verdächtige Ähnlichkeit.

Ghiberti.	Protokoll von 1504.
Et veggiallo per effetto che da poi noi honoramo detta statua sempre siamo iti di male in peggio.	da poi en qua siete iti di male in peggio e perdè si Pisa.

Kunst, und das ist die überragende historische Wichtigkeit des Datums 1504. Dieses Datum gehört in das Jahrfünft, in dem Bramante die neue Peterskirche erdachte, in den Bereich der sogenannten »ultima maniera« Bramantes.

Hier scheiden sich zwei Kunstempfindungen zweier Zeiten, und die Aufstellung des David geschieht an der Schwelle der neuen Zeit.

Deshalb soll zunächst das Grundsätzliche des Unterschieds im Maßstabempfinden der Gotik und der Antike betrachtet werden. Denn die antike Gesinnung war es, die sich der Gotik entgegen im Empfinden von Hochrenaissance und Barock neu verlebendigt hat.

Die Erkenntnis, um die es sich hier handelt, wird der französischen Kunstforschung verdankt. Bei uns hat sie Schnaase in seiner Kunstgeschichte aufgenommen; auch H. von Geymüller, der in Frankreich Erzogene, ist genau damit vertraut gewesen. Aber im übrigen ist die deutsche Forschung daran vorüber gegangen. Für die französische Kunstforschung, die in manchen Stücken die letzten Jahrzehnte her weniger einseitig und befangen war als die deutsche, ist es ein Stück bleibenden Erkenntniskapitals geworden. In den vierziger Jahren des 19. Jahrhunderts, im Kampf zwischen Klassizismus und Gotik, scheint der Umkreis jener Beobachtungen zuerst in Paris gezogen worden zu sein. Seit der bourbonischen Restauration war der Klassizismus ein Stück staatlicher und amtlicher französischer Ästhetik, und die beiden Sekretäre der académie des beaux-arts, durch deren Hände die Kunstgnadenvermittlung des Staates lief, und deren Regiment fast 40 Jahre dauerte (1816 bis 1854), waren Archäologen von gefürchtetem Ruf, Quatremère de Quincy und Raoul Rochette. In den vierziger Jahren schloß sich die Opposition der Bewunderer der mittelalterlichen Kunst in einem neuen literarischen Organ, in Didrons annales archéologiques zusammen. Hier kamen, letzlich von Victor Hugos Notre Dame de Paris angeregt, die Ideen der Labrouste, Lassus, Viollet-le-Duc zu Wort. Alles Architekten, denen die Entrüstung über die architektonischen Leistungen der Restauration, die Pariser Börse und die Magdalenenkirche, die Feder in die Hand gedrückt hatte. Das Maßstabgesetz, um das es sich für uns handelt, scheint zuerst von Lassus in einer Artikelfolge des zweiten Bandes der Annales (1845) »de l'art et de l'archéologie« ausgesprochen worden zu sein. Es ist derselbe Lassus, dessen höchst temperamentvolle Vorrede zur Ausgabe des Skizzenbuches des Willard de Honnecourt, das nach seinem Tod veröffentlicht wurde, ein Dokument der französischen Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts ist.

Es scheint fast selbstverständlich, daß ein Gebäude, das von Menschen bewohnt oder benutzt wird, im Maßstab seiner Teile dieser Zweckbestimmung entsprechend gebildet werde. Das will sagen, daß Türen der durchschnittlichen Größe der Menschen, Treppenstufen gangbar, d. h. dem Maß des Ausgreifenkönnens eines schreitenden und steigenden menschlichen Beines angemessen seien. Auch mag das für den normalen Privatbau aller Zeiten ungefähr gelten. Der griechische Sakralbau hat aber

ein ganz anderes Maßstabgesetz. Er verwirft die Rücksicht auf menschliches Bedürfen, menschliche Körperausdehnung und stellt einen objektiven Organismus dar, der sich lediglich nach eigenen Gesetzen formt. Er hat keinen festen Maßstab in der Ausdehnung und Bewegungsfähigkeit des menschlichen Körpers, sondern einen beweglichen Maßstab, der von Gebäude zu Gebäude wechselt. Dafür hat das einzelne Tempelgebäude einen Maßstab, der dem Bau selber entnommen ist und einen Kanon für das Maß aller Teile des nämlichen Baues schafft. Dieser, wie gesagt, von Fall zu Fall bewegliche, aber für den Einzelfall verbindliche Maßstab heißt bei Vitruv, der uns die untergegangene ältere Kunsttheorie ersetzen muß, modulus, und dementsprechend bildet er für den maßstäblichen Zusammenhang des Einzeltempels das Wort commodulatio [32]).

Als verbindliches Einheitsmaß nennt Vitruv den Radius des Querschnitts des unteren Säulenschaftes, aus dem durch Multiplikation oder Teilung die übrigen Maße gewonnen werden. Ob dieser modulus von Vitruv richtig angegeben ist, braucht uns hier nicht zu kümmern. Die nachprüfenden Messungen scheinen zu ergeben, daß seine einfache Doktrin den Tatsachen Gewalt antut.

Indessen, auch wenn man die Vorbehalte über die Berechnung des modulus anerkennt und einstweilen »die gesetzmäßige Kristallisation« des griechischen Tempels [33]) dahingestellt sein läßt, die Tatsache des besonderen Maßstabempfindens der griechischen Sakralarchitektur wird von diesen Unsicherheiten nicht berührt. Es bleibt Tatsache, daß Türen, Stufen, jeder Beziehung auf menschliche Zweckbestimmung entfremdet, ihre Ausdehnung lediglich aus dem Verhältnis zur Architektur des Ganzen empfangen. Wird das Gebäude doppelt so groß, so wird die Tür doppelt so groß und ebenso die Stufe des Unterbaues, die dann nur noch für »mehr als menschliche Tritte« (wie Jakob Burckhardt sagte), nur noch für Riesenschritte gangbar ist. Statt einem feststehenden Maßstab, der mit dem menschlichen Körper gegeben ist, zu folgen, wachsen oder verkleinern sich die Teile mit dem Gesamtvolumen des Gebäudes.

Das Maßstabempfinden der Gotik ist ein ganz anderes. Mag der Bau von himmelansteigender Höhe sein, mag es sich um eine Kathedrale oder eine Dorfkirche handeln, der Mensch und sein Wuchs, der von der Wichtigkeit des Baues unabhängig ist, bestimmt das Größenmaß der Teile. Ein Portal wird keine »hohe Pforte«, sondern es bleibt so, daß Menschen etwa mit Prozessionsfahnen und Baldachinstangen hindurchgehen können. Die Treppen, die zur Plattform des Eingangs führen, die Bänke unter den Fenstern der Seitenschiffe behalten den natürlich menschlichen Maßstab; die Brüstungen behaupten den Zweck, daß man sich darauf stützen kann usw. Während

32) de architectura III, 1. Textausgabe von Krohn (1912) S. 59: proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio. Nach Aussage der Wörterbücher, auch des neuesten, des thesaurus linguae latinae ist dieser Ausdruck ein ἅπαξ λεγόμενον des Vitruv.

33) Rob. Reinhardt, Die Gesetzmäßigkeit der griechischen Baukunst, 1903, S. 9.

die Antike das Kapitälornament und überhaupt das Detail mit der Größe der Gebäude wachsen läßt, läßt die Gotik das Ornament von der Maßstabveränderung unabhängig, denn sie gibt ein der Natur entnommenes Schmuckmaterial, und Blüten und Blätter sind in der Natur bei jungen und bei ausgewachsenen Bäumen von gleicher Ausdehnung.

Viollet-le-Duc bringt aus dem Bereich abseits der Sakralarchitektur zwei drastische Beispiele. Die Öffnung einer Hundehütte, sagt er, ist normalerweise so groß wie der Hund, der hinein soll. Wäre sie so groß, daß ein Esel passieren könnte, so wäre das ein »unrichtiger« Maßstab. In diesem Sinn macht er sich über den arc de l'étoile in Paris lustig, der so hoch ist, daß eine »Fregatte mit völliger Betakelung« durch seine Bogenöffnung fahren könnte. In gleicher Weise war Lassus vorangegangen, das antike Prinzip »faux et subversif« zu nennen. Diese Wertbeurteilung ist eine Frage für sich und stellt die Sachlichkeit der Beobachtung nicht in Frage. Jener Vorwurf gegen die antike Architektur wird selbst heute, wo die fortschreitende Wissenschaft dem Streit manches von seiner Schärfe genommen hat, wiederholt, wie denn z. B. C. Enlart, indem er auf diesen Gegensatz zu sprechen kommt, dem antiken Gebäude »Mangel an Ausdruck« vorwirft. Ohne uns in diesen Streit zu mengen, verfolgen wir seine Beweisgründe eine kurze Strecke, um daraus das, was er an reinem Erkenntnisstoff zu Tag fördert, festzuhalten.

Die Architektur, die auf »variabelm modulus« beruht, zielt auf rhythmische Harmonie, auf abstrakten, objektiven Organismus. Sie subordiniert die Teile dem Ganzen und wiederholt bis zur Monotonie die identischen Basen und Kapitäle. Sie lenkt den Blick vom einzelnen auf die Eurhythmie des Ganzen ab, und das ist es, was die moderne Empfindung als »Mangel an Ausdruck« bezeichnen mag. Indem die Gotik den menschlichen Maßstab anerkennt, gibt sie dem einzelnen seine künstlerische Existenzmöglichkeit frei. Der ornamentale Reichtum wird unendlich viel größer und wechselnder. Vor allem: gotische Kirchen sind ausgezeichnete Museen; das will sagen, sie erlauben dem Einzelkunstwerk eine freiere und sichere Wirkung. Sie zwingen der Skulptur und Malerei keinen kanonischen Maßstab auf. An gotischen Altären, an gotischen Portalen wechselt der Maßstab fortwährend. Lebensgroße Figuren stehen neben halblebensgroßen, neben kleinen erzählenden Malereien und Reliefs. Das Auge des Beschauers, durch kein aufgezwungenes Größenschema in seiner Akkomodationsfähigkeit eingeengt, folgt den wechselnden Formaten unermüdet. Dieser elastische Maßstab erlaubt es der Gotik, am nämlichen Gebäudeteil Säulen von ganz verschiedener Länge und Stärke neben- und übereinander anzuwenden. So bringt die loggia dei lanzi, um an etwas konkretes, diesen Betrachtungen naheliegendes anzuknüpfen, an einem und demselben gotischen Pfeiler Löwen als plastischen Dekor in drei verschiedenen Maßstäben. Ihr gegliederter Pfeiler zeigt vier pilasterartige Vorlagen und an den vier Ecken eingestellte Säulen. Den Sockel umziehen sich wiederholende Simse, die sich um die Ecksäulen und um die winzigen



Abb. 1.

Säulenbündel an den Sockelfronten als Schaftringe herumlegen. Diese kleinen Säulenbündel der Sockelfronten dienen als Auflager für kleine sitzende Löwen in ganzer Figur. In unmittelbarer Nachbarschaft begegnen Löwenköpfe in anderem, größerem Maßstab, nämlich an den Schmalseiten des Sockels der Pilastervorlagen und an den Pilasterfronten über den sitzenden kleinen Löwen. Auch diese Löwenköpfe haben zweierlei Maßstab [34]). (Große und deutlichere Abbildung bei Reymond, sculpture florentine I hinter dem Inhaltsverzeichnis S. VIII.) Auf dieser Veränderungsfreiheit des Maßstabes beruht physiologisch der Genuß des Auges an den Einzelgegenständen. Es erhält sich die Geläufigkeit, verschiedenen Größen gerecht zu werden.

Das klassische Gegenbeispiel zu dieser gotischen Freiheit und ihrem Reichtum liefert regelmäßig die Peterskirche in Rom, und wiederum nicht die rein Bramantische mit ihren geplanten Umgängen und der Vielteiligkeit ihrer Anordnungen, sondern die vereinfachte Peterskirche des 17. Jahrhunderts. Mit ihrer ungeheueren, unabgestuften Größe und dem Zwang des antikischen Barockmaßstabes muß sie den drastischen Beweis liefern, den die griechischen Tempel in ihren durchschnittlich

[34]) Nicht in den architektonischen gotischen Zusammenhang gehören die beiden schreitenden Löwen der Zugangstreppe. Sie scheinen sehr viel später an ihre Stelle gekommen zu sein. Der rechts ist antik, der linke Wiederholung. H. Dütschke, Die antiken Bildwerke in Oberitalien, B. III, Nr. 565.

kleineren Dimensionen [35]) nicht so anschaulich hergeben, den Beweis, zu welchen Folgen der bloß aus dem Gebäude entnommener Modulusmaßstab führt.

Der alte, immer wiederholte Vorwurf ist, daß St. Peter entfernt nicht so groß scheine als es ist. Während die mittelalterliche Baukunst in den auf menschliches Maß berechneten Teilen, Türen, Stufen, Umgängen, Bänken, Brüstungen, einen faßlichen Maßstab schafft, um die Größendimensionen der Bauten ohne weiteres abzulesen, also die wirkliche, absolute Größe zu verdeutlichen vermag, gibt die Architektursphäre, aus der St. Peter hervorwächst, nur Verhältniswahrnehmung und relative, niemals absolute Größe. Dieses Gebäude ist maßstablos. Daher die im Verhältnis zu dem Riesenaufwand geringe Wirkung. Die Fenster eines gotischen Hauptschiffs erfaßt unser Auge als riesengroß, weil unmittelbar darunter das Triforium, das auf das Breitenmaß eines Umgangs beschränkt ist, läuft. Der immer wiederkehrende feste Maßstab ermöglicht den Ausdruck des Großen, ja Unendlichen. Indem St. Peter jede Größe relativiert, jeden Teil in das Maßverhältnis des Ganzen zwängt, verliert das Auge jeden Maßstab. Das ist es, was der Cicerone, ungezählten Urteilen, ja einem universalis consensus folgend, die »falsche Rechnung« nennt, womit er ein Werturteil ausspricht. Man sieht im Inneren von St. Peter nicht, wie groß es ist.

Daraus folgen die Schwierigkeiten, die für die Einzelausschmückung von St. Peter bestehen. Die Plastik ist von den Engeln der Weihwasserbecken bis zu den Gestalten der Heiligen und Ordensstifter zum Kolossalen gezwungen worden. Schließlich suchte das Tabernakel Berninis den Knoten zu zerschneiden, indem es durch die Eigenwilligkeit seiner Formen alle Verhältnis- und Vergleichungsrechnung unmöglich machte [36]).

Darf man hier ein Wort über Berninis Leistung an St. Peter hinzufügen, so hat sich die Beweglichkeit und Anpassungsfähigkeit dieses Genius nirgends glänzender gezeigt. Seine Aufgabe war für das Äußere und das Innere die jeweils entgegengesetzte. Am Petersplatz hat Bernini alles aufgeboten, um die Fassade Madernas größer, höher, mächtiger erscheinen zu lassen. Er hat dabei keine Mittel optischer Illusion unbenutzt gelassen [37]). Umgekehrt mußte, um eine Möblierung und Ausstattung des Inneren überhaupt möglich zu machen, sein Ziel sein, die Riesen-

[35]) Durm, Baukunst der Griechen, 3. Auflage, S. 450, über die mittlere Größe der Tempel. Ebenda S. 451: Bei dem Zurückführen auf die Hälfte wie bei der Steigerung auf das Doppelte werden stets die gleichen Formen beibehalten, die dann bald eine Übertragung in das Kolossale, bald eine Verkleinerung bis zum Zierlichen erfahren.

[36]) Wie kolossal übrigens bei alledem die Maße des Tabernakels sind, lehrt weniger der Augenschein als etwa die Zeichnung bei Durm, Baukunst der Renaissance in Italien [2], S. 889, wo es mit dem Palast Farnese zusammengestellt ist.

[37]) Daß die Gotik ganz ähnliche Mittel ausgebildet hat (Abnahme der Arkadenscheitelhöhe gegen den Chor, Konvergenz der Pfeilerfluchten), kann man bei Enlart, Archit. religieuse S. 58 und bei Choisy, Hist. de l'archit. II 184, 410 belegt finden.

verhältnisse und Ordnungen optisch zu verkleinern. Das Ganze mußte irgendwie zerstückt werden, um dem Auge die Akkomodationsmöglichkeit für Einzelnes zu gewinnen. Von der Unterteilung der Kuppelpfeiler bis zur farbigen Inkrustation der Pfeiler mit Pamphilitauben und Papstrundbildnissen ist dieses Bemühen an einer langen Reihe von Versuchen zu verfolgen [38]).

7. MASZSTABBEHANDLUNG MICHELANGELOS. DER DAVID UND DIE SPÄTEREN BEISPIELE. MICHELANGELO UND BRAMANTE.

In dem großen Widerstreit des Maßstabempfindens zwischen Antike und Mittelalter würde somit die Aufstellung von Michelangelos David die Stelle bezeichnen, an der zuerst das antike Maßstabempfinden »wiedergeboren« wurde, um in der Verhältnisrechnung der Barockarchitektur zum selbstverständlichen Instinkt zu werden.

Es wäre in der Kunst Michelangelos das erste Mal, daß er, Plastik und Architektur in eins denkend, für die vorhandene Kolossalstatue einen entsprechenden Architekturhintergrund bewußt gewünscht und gesucht hätte.

Justi, der der Erkenntnis, daß kein anderer als Michelangelo den Platz vor dem Palast verlangt hat, sehr nahe kam, erteilt dem Künstler dafür einen Tadel (Neue Beiträge S. 146). Wölfflin sagt in der »Klassischen Kunst« (auch in den neuen Auflagen unverändert): die Figur verlangte nach einer Wand, denn sie ist ganz flächenhaft gearbeitet. Und er setzt sehr unvorsichtig hinzu: Jedermann war der Ansicht, daß das Werk zu irgend einer Wandflucht in ein Verhältnis gebracht werden müsse, sei es in der Loggia, sei es neben der Türe des Signorenpalastes. Liest man das Sitzungsprotokoll von Anfang bis Ende durch, so ergibt sich, daß es einfach unrichtig ist, zu schreiben: jedermann war der Ansicht usw., wie eben angeführt. Vielmehr schlug Julian da Sangallo, eine der großen Autoritäten der Kommission, die Loggia vor, und zwar ihr Mittelgewölbe mit zwei wahlweise gelassenen Möglichkeiten. Entweder unter dem Bogen, so daß man um die Figur herumgehen könne (ausdrücklich: che si potessi andarle intorno) oder an der Rückwand vor einer Nische. Von anderen wurde eine Aufstellung inmitten des Palasthofes gewünscht. Man sieht also, daß tatsächlich auch eine solche Ansicht vertreten wurde, die es ermöglicht hätte, die Figur von allen Seiten zu genießen. Genug, die Entscheidung hing jedenfalls nicht daran, daß man einen Hintergrund gesucht hätte, der es ausschloß, die Rückseite der Figur zu sehen.

Vielmehr muß man die künstlerischen Beweggründe Michelangelos anderswo,

[38]) Ich füge an den Schluß dieses Kapitels die Hauptstellen und Belege der Maßstabfrage. Lassus, in Didrons annales archéologiques II, 1845, S. 69 ff., 197 ff., 329 ff. Besonders S. 201 f. Viollet-le-Duc, dictionnaire raisonné de l'arch. française, besonders Artikel architecture Band I (1854), 147 f. und Artikel échelle Band V (1861), 143 ff. Choisy, hist. de l'archit. I 384 ff., 400 ff.; II 183, 408. Enlart, manuel d'archéologie française. Archit. religieuse 55 ff. Schnaase, Gesch. der bildenden Künste IV², 230 (nach der Titelbezeichnung Band II). H. Wagner im Handbuch der Architektur IV, 1², S. 29.

und ich denke, in der Richtung suchen, auf die unsere Betrachtungen hinzielen. Eine Kolossalfigur hatte schon den ganz jungen Künstler gereizt; es war ein Herkules, der verschollen ist. Nach dem David begegnen die gemalten Kolossalfiguren der Propheten und Sibyllen. Hätte er eine Kolossalfigur um des Kolossalen willen geschaffen, so müßte er gesucht haben, ihre Kolossalität durch einengenden Rahmen für die Wirkung zu betonen. Es wäre durch eine Nische erreicht worden. Da er aber vorzog, sie vor eine wenig gegliederte riesige Palastfront zu stellen, so kann die künstlerische Rechnung nur gewesen sein, das Kolossale nicht noch zu unterstreichen, sondern durch Verhältnisbeziehung zu normalisieren. Eine Modulusverrechnung im Zusammenwirken von Plastik und Architektur war es, was er suchte, derart, wie in der ägyptischen Kunst oder wie an den Giganten des Zeustempels in Girgenti, die kolossal gebildet und architektonisiert sind, Monumentalplastik wirkt [39]). Schon Vasari bemerkt, nur die Plastiken der Jugendzeit seien von Michelangelo durchgebildet und fertig gemacht worden, der Bacchus, die Pietà della febbre, der Florentiner Gigant usw. Wenn sich nun hier sein »Wirklichkeitssinn einmal gründlich ersättigen wollte«, und er die Einzelausführung weit gebracht hatte, wer will sagen, ob ihm nicht auch dagegen die große Architekturwand als eine heilsame Korrektur erschien, die der Gesamtwirkung der Figur nachhalf und das einzelne unschädlich machte?

Also der Vorzug einer hohen ruhigen Rückwand. Diese alten Florentiner Paläste sind Festungsbauten. Über einem mächtigen Sockelgeschoß, das nur von ganz wenig Lichtöffnungen durchbrochen ist, Obergeschosse, in denen gleichfalls die geschlossene Mauerfläche vorherrscht. Die Fenster haben nach Florentiner Art keine besonderen Rahmen oder Verdachungen. Vergegenwärtigt man sich die im Verhältnis zur Höhe eher schmale Front und den engen schachtartigen Hof, so ist es mehr der Eindruck eines großen Wohnturmes als eines Palastes der späteren, breitgelagerten Art. Gegen diese gequaderte, rauhbehauene Wand, also eine im Licht leicht bewegte und erzitternde, sonst aber einförmige Hintergrundsfläche, sollte nach Michelangelos Willen die Kolossalstatue des David marmorhell gegen dunkel stehen, die kolossale Figur gegen eine kolossale Fläche.

Um von dem zeitlich nächsten Fall, der Unternehmung des Juliusgrabes, zunächst abzusehen, so war die Decke der sixtinischen Kapelle die weitere Gelegenheit maßstablicher Überlegung [40]). Es ist allgemein anerkannt, daß die Gestaltenfülle dieser Gewölbemalerei eine Art Entladung und Ausströmen der plastischen Motive bringt, die beim ersten Scheitern des Juliusdenkmals hatten zurückgestaut werden müssen. Darnach sind wir mit der sixtinischen Decke auch dem Problem der Aufstellung des David noch nahe.

---

39) Durm, Baukunst der Griechen 3, 401 ff.

40) Zu nennen ist die unausgeführte Idee, die ihn 1505 in den Marmorbergen von Carrara heimsuchte, aus einer Felsenmasse, die auf das Meer sieht, »fare un colosso«.

Von der schmückenden Flächenfüllung der Generation von Malern, die in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts die Wände der sixtinischen Kapelle verziert hatten, war Michelangelo durch eine Welt des Kunstempfindens geschieden. Er stellte den Raum in Rechnung, so häßlich dieser Raum war (Geymüller hat ihn eine Reitschule genannt). In der zunehmenden Bewußtheit maßstäblichen Empfindens sind die Korrekturen begründet, die die Malerei in ihrem Fortschreiten von der Eingangsseite bis zur Altarseite aufweist, wie dies von der Forschung längst beobachtet worden ist. Die Genesishistorien von Noah, Sündflut usw., waren zuerst in Angriff genommen; sie sind figurenreich und haben kleinen Maßstab. Weiterhin gegen die Schöpfungstage werden die Figuren immer weniger, und ihr Maßstab wächst. (Man soll nicht sagen, das liege im Gegenstand. In Paradies und Schöpfungstagen werde von selber der Personenzettel beschränkter. Michelangelos Formphantasie verfügt über tausend Möglichkeiten. Auch wo der Gegenstand nicht wechselt und keinen Zwang übt, wie in der Reihung der Propheten und Sibyllen wächst der Maßstab.) Dasselbe gilt in der nämlichen Richtung zeitlichen Entstehens für die thronenden Propheten, die gegen die Altarseite an Größenvolumen zunehmen. Aber auch davon abgesehen enthielt die Decke zweierlei Maßstab, die gewaltigen Propheten und Sibyllen und die — auch wenn man den Schein zunehmender Entfernung gelten läßt — kleinen, viel zu kleinen Genesisbilder. Hier darf eine Vermutung geäußert werden, die, soviel ich sehe, noch unausgesprochen ist. Sie betrifft das Dasein und die Erfindung der sogenannten Ignudi, denen das Hantieren mit Laubgewinden nur eine Verlegenheitsberechtigung gibt. Man kann über das Passende dieser den Blick stark auf sich ziehenden Nacktbildungen inmitten der biblisch-theologischen Umgebung verschiedener Meinung sein. Daß aber — von der Rechtfertigung des Gegenständlichen abgesehen — für Michelangelo ein formal künstlerischer Zwang vorlag, an dieser Stelle etwas den Blick Auffangendes zu postieren, wird außer jedem Zweifel sein. Wölfflin, dem auch bei seiner Art, zuerst den formalen Zusammenhang zu prüfen, diese Ignudi zu denken geben mußten, spricht sie als Krönungsfiguren an; ihr tektonischer Sinn sei das Ausklingen der vertikalen Kräfte, des gemalten Pfeilergerüstes. Sie wären also menschlich gestaltete Fialen oder Akroterialornamente. Ich verberge nicht, daß mir diese Auffassung eine ganze Weile vertretbar schien, bis mir klar wurde, daß sie ein aus der Schreibtischarbeit an der Flächenprojektion der Decke (womit wir alle uns für die Regel behelfen) geborenes Mißverständnis sei; denn die Ignudi gehören nicht, und sei es auch als ausklingendes Motiv, zur Voutendekoration der Decke: tatsächlich leben sie mit dem Spiegelgewölbe der Decke zusammen und sind optisch darauf bezogen. Die Ignudi mögen für ihren auffallenden Platz und mit ihren vorspringenden Lichtleibern — je nackter, um so leuchtender — formal dafür erfunden sein, durch eine starke Nah- und Vordergrundwirkung die Genesishistorien zurückzudrängen und optisch deren Abstand zu vergrößern. Indem die Ignudi den Ecken der Genesisbilder vorgelagert wurden, schoben sie repoussoirartig



Abb. 2.

die Spiegelgewölbmalereien in größere Höhe und Ferne zurück und ließen deren kleinen, zu kleinen Maßstab weniger empfindlich erscheinen.

Daß die Anwendung illusionistischer Mittel dieser Gattung Michelangelo nicht fremd war, zeigte später die Altarseite des Jüngsten Gerichtes, wo die Charongruppe eine fast heftige Vordergrundwirkung übt, zeigt vor allem die Statue des Tages in der Neuen Sakristei von St. Lorenz in Florenz. Wie der Kopf dieser Figur hinter dem Rumpf auftaucht, kommt jenseits aller plastischen Wahrscheinlichkeit aus einem unheimlichen Vermögen fiktive Werte schaffender Raumillusionierung.

Völlig im Kolossalmaßstab gedacht war ferner Michelangelos Entwurf für die Fassadenskulpturengruppe des Senatorenpalastes auf dem Kapitol in Rom. An der Front der doppelarmigen Außentreppe zum Obergeschoß sollte eine Jupiterstatue in einer großen Nische thronen, flankiert von den riesigen ruhenden antiken Flußgöttern des Nil und Tiber. Man hätte diese Kolossalfiguren wohl in diesem Zusammenhang mit der Architektur sehen mögen, statt sie nun in Museumsräumen aufzusuchen. Ihre Zusammenordnung unter sich — eine Vertikalachse zwischen zwei liegenden Gestalten zu ihren Füßen — wäre dieselbe geworden wie die Gruppierung an den Mediceergräbern in Florenz. Aber nur die Gruppierung. Die Verrechnung von Kolossalfiguren mit Großarchitektur wäre nicht die gleiche geworden; denn in der

Neuen Sakristei von St. Lorenz in Florenz sind die Figuren selber nicht wirklich kolossal, sondern nur optisch fiktiv kolossal. Auch diese Möglichkeit begegnet schon an der sixtinischen Wölbung. Der Schein des Kolossalen ist durch illusionistische Kontrastmittel hervorgezaubert. Die Propheten sitzen auf einengenden Thronen. Der kontrapostische Aufbau der Figuren, ausgreifende Gesten verraten Kräfte, die das enge Gehäuse der Sitznischen zu sprengen drohen. Im Kampf mit dem einzwängenden Platz wachsen für das Auge die Figuren zu riesenhafter Größe. In der Neuen Sakristei bei St. Lorenz, wo sich der Meister keinem vorhandenen Raum anzubequemen hatte, wo Architektur und Plastik seine freie Schöpfung war, wandte er die nämliche Methode an. Er verschmäht es, wirklich und maßstäblich mit seinen Figuren ins Kolossalische, ins Davidische zu gehen. Die Fiktion des Kolossalen genügt ihm. Durch Anpressen des Rahmens an die Skulptur, durch deren kontrapostische Bewegung erzeugt er aus Enge und Bewegungsreichtum den Schein gefangener Riesen. Auch genügt es, diese Wirkung mit den Vertikalanordnungen der sitzenden Bildnisfiguren zu erreichen; sie sind der Rückgrat der Gruppen, in die die vier Allegorien durch ihre lineare und statische Bindung unlöslich hineingezwungen erscheinen. Diese skulpturalen Gruppen sind die Hauptsache; in engerem und weiterem Rahmen ist alles maßstäblich mit ihnen verrechnet und ornamental auf sie abgestimmt. Auch die Askese der Ausstattung der oberen Geschosse des Raumes dient ihnen und ist in ihrer Zurückhaltung unentbehrlich. Davon war Michelangelo so überzeugt, daß er dieses System noch einmal wiederholt hat. Dies geschah bei der letzten Gestaltung des Juliusgrabes in St. Peter in Vincoli in Rom, einem Werk, das, zu Unrecht immer nur am Maß der älteren, reicheren Entwürfe gemessen, bei der Kritik nicht in Gunst steht. Es wird wenig Fälle geben, wo man so deutlich den verhängnisvollen Weg verfolgen kann, der von einer sachlich fest umschriebenen Aufgabe zum Vergessen und Nichtachten des ursprünglichen Sinnes und zum bloßen Formproblem führt. So ist schließlich aus dem Grabmal Papst Julius II. eine Monumentalaufstellung, ein Rahmen des Moses geworden. Die Verhältnisrechnung mit der Architektur hat nun in ihrer rücksichtslosen Konsequenz fast etwas Erschreckendes. Das skelettartig kahle Obergeschoß wiederholt die Florentiner Erfahrung an St. Lorenz. Die Gleichgültigkeit der oberen Skulpturen gibt den unteren ihren Akzent und sichert ihre Wirkung. Es ist so ziemlich der äußerste Gegensatz zum gotischen Empfinden, welches das Auge akkomodationsfähig, genußfähig für jede Einzelheit erhält. Jetzt ist in entschlossener Abstraktion alles in Gegenrechnung zu e i n e m gestellt und ist zufrieden, die Kosten für dessen Wirkung zu decken.

Eine empfindliche Lücke ist es, daß die Fassade von St. Lorenz in Florenz von Michelangelo nicht ausgeführt worden ist. Es wäre eine Hauptaussage geworden, wie er das Zusammenwirken von Architektur und Plastik wünschte.

Ist die Aufstellung des David 1504 der erste Anlaß gewesen, sich ein damals neues maßstäbliches Problem klar zu machen, so darf wiederholt werden, daß es

in dem ersten Jahrfünft des 16. Jahrhunderts geschah und sich zeitlich nahe mit dem der neuen Architektur Richtung gebenden Werk berührt, Bramantes Entwurf für Neu - St. Peter in Rom. Michelangelo hat, als alter Mann zum Architekten desselben St. Peter berufen, seinem Ärger über die neue Belastung freien Lauf gelassen und erwidert, das Bauen sei nicht seine »Profession«. Dieses unwirsche Wort hindert nicht einzusehen, daß Michelangelo der geborene Architekt war, ja daß ein architektonisches Grundproblem, das von Kraft und Last, Kraft und Widerstand, erlebt an dem Kampf des Marmorplastikers mit dem Steinblock, aus dem die Figur heraus »will«, der einfachste Fall seines ganzen künstlerischen Denkens war. Weil ihm, dem Plastiker, früh der Sinn für Verhältnisse aufging und das Zusammenrechnen von Skulptur und Architektur selbstverständlich wurde, liegt eine schwere Tragik darin, daß er durch die Zufälligkeit persönlicher Geschicke mit dem Meister in Kampf geriet, dessen »ultima maniera« von Michelangelo als dem Berufensten hätte verstanden und gebilligt werden müssen, mit Bramante. Das freistehende Grab Papst Julius II., das für den Rossellinoschen Chor in Alt-St. Peter bestimmt war, verlor jede Daseinsmöglichkeit und jede Maßstäblichkeit, als an Stelle von Rossellinos Chor der Bramantische Bauplan für Neu-St. Peter mit seinen Riesenräumen, Riesenwölbungen und seiner großen Pilasterordnung trat. Michelangelo hat die Erbitterung über diesen Zusammenstoß, in dem sein Grabentwurf dem Neubau Bramantes geopfert wurde, als Mensch nie verwunden. Aber was der Mensch nicht vergab, hat der Künstler völlig begriffen. Man kann sagen, Michelangelo würde an Bramantes Stelle ebenso gehandelt haben. Mehr noch: er hat so gehandelt, als er verhinderte, daß das Grabmonument Papst Pauls III. Farnese als Freigrab unter den hohen Tonnengewölben von St. Peter, der nun Michelangelos St. Peter geworden war, aufgestellt würde. Das war 1550, und Vasari bemerkt zu diesem Fall, der Künstler des Paulsgrabes, Fra Guglielmo della Porta, habe es Michelangelo als Neid ausgelegt, daß er die Art der Aufstellung widerraten habe. Es war aber ganz anders. Indem Michelangelo die geplante freie Aufstellung des Werkes von Fra Guglielmo verbot, hat er nachträglich denen Recht gegeben, die damals, 1505 und 1506, seiner eigenen Schöpfung, der Juliuskonzeption, in den Weg getreten waren. An dieser Stelle hat der Künstler den Menschen überwunden, und es gewinnt einen neuen Sinn, was der Meister in einem berühmten Brief an Ammannati schrieb: wer sich von Bramante entfernt habe, habe sich von der Wahrheit entfernt. Über allem Zwist der Personen und der Geschicke trat die künstlerische Übereinstimmung im architektonischen Empfinden siegreich hervor.

Was 1550 klar war, die Verrechnung des plastischen Monumentes in die Architektur, hätte sich also schon 1504 angekündigt, und so wäre wieder einmal bewiesen, was die Erfahrung so vieler großer Künstlerleben bestätigt. Die Grundvorstellungen und Probleme, die das Lebenswerk der großen Künstler beherrschen, sind fast von Anfang an vollzählig vorhanden.

DER FRANZÖSISCH-NIEDERLÄNDISCHE EINFLUSS AUF DIE ITALIENISCHE KUNST VON CA. 1250 BIS CA. 1500 UND DER ITALIENS AUF DIE FRANZÖSISCH-DEUTSCHE MALEREI VON CA. 1350 BIS CA. 1400.

VON

BERTHOLD HAENDCKE.

Seitdem [1]) Jacob Burckhardt seine epochemachenden Werke über die Kunst und Kultur in der Renaissanceperiode geschrieben hat, ist der italienische Einfluß auf die andern Kunstländer so stark betont worden, daß diese als die fast nur empfangenden, Italien als der gebende Teil erscheint. Max Georg Zimmermann war, soweit ich sehe, der erste, der insofern eine Bresche brach, als er den longobardischen, d. h. einen germanischen Einschlag in die künstlerische Entwicklung des späteren Mittelalters in die oberitalienische Kunst betonte. Allmählich sind hier und da Stimmen laut geworden, welche die nach Italien gebrachten Kunstwerke aller Art rubrizierten und auch bei verschiedenen Künstlern, sogar in verschiedenen Schulen französische und deutsche Einflüsse als mehr oder weniger bestimmend nachwiesen, während allerdings auf der andern Seite wieder versucht wurde, die das 15. Jahrhundert diesseits der Alpen vorbereitenden künstlerischen Kräfte als in maßgebender Weise von Italien befruchtet hinzustellen. Soweit ich sehe, haben besonders Dvořak in seinen höchst kenntnisreichen umfänglichen Abhandlungen, Schmarsow mit seiner bekannten kühnen, sicheren entwicklungsgeschichtlichen Linienführung und Champeaux, der bekannte französische Spezialist, diese Auffassung vertreten. Da ich seit langem der Ansicht bin, daß die maßgebenden Mächte für die künstlerische Entwicklung (in Deutschland und) in Italien seit ca. 1250 bis ca. 1500, in Frankreich bzw. im Norden liegen, so habe ich Literatur und Monumente, soweit es mir möglich war und nötig erschien, auf meine These hin geprüft. Ich fand in einer überraschend großen Zahl von Einzelforschungen für den jeweilig behandelten Stoff so oft meine, die ganze Entwicklung dieser ca. 250 Jahre umfassende Annahme bestätigt, daß ich trotz des lückenhaften Materiales zu behaupten wage: Italien wäre weder im 13. noch im 14. oder im 15. Jahrhundert zu seiner künstlerischen Größe emporgewachsen, wenn nicht nächst der eigenen Begabung letzten Endes Frankreich, die Niederlande und Deutschland das beste Fundament geboten hätten. Ich glaube, daß mich meine Geschichte der deutschen Kultur des 30 jährigen Krieges (Leipzig,

[1]) Diese Abhandlung war von mir im September 1913 eingereicht, wurde aber von dem Herrn Herausgeber des Repertoriums zurückerbeten, da ich im Wintersemester in Italien arbeiten wollte, und Ende April 1914 überarbeitet.

Seemann, 1904) und meine anderen größeren und kleineren Arbeiten, in denen ich die Kulturgeschichte streifte, von dem Nachweis befreien, daß ich auch im Italien vom Ducento bis zum Quattrocento die kulturellen Fortschritte für die Entwicklung der Kunst als von größter Wichtigkeit betrachte. Es handelt sich hier aber lediglich um eine kunsthistorische Frage. Ich behaupte, um es ganz kurz zusammenzufassen, daß die italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 in einem der maßgebendsten Punkte, in der Fähigkeit »jeden Fortschritt der Natur abzuringen« (J. Burckhardt) von der Kunst diesseits der Alpen bedingt ist, welche die Eigenschaft, das »individuell-charakteristische« (J. Burckhardt) zu sehen, weit früher und weit bestimmter entwickelt hatte.

Die französische Gotik brachte der italienischen Baukunst zuerst wieder Leben und Fortschritt. C'est aux cisterciens français que revient l'honneur d'avoir doté l'Italie de l'art gothique. Il y a pour la premiere fois dans l'eglise de Fossanova reconstruite de 1187—1208. Cette abbaye est située au sud des Marais Pontins. L'influence architecturale de Fossanova se repondit bientôt, dans toute la province, puis dans toute l'Italie et la Sicile. Fossanova possedait une sorte d'universitée monastique analogue au collège des bernardins de Paris et appelée studium artium.... Fossanova était autant plus à même d'être un centre intellectuel et artistique d'une grande influence que sa situation sur la voie Appienne, entre Rome et Naples, y amenait chaque jour des voyageurs. Il y recevaient l'hospitalité et telle etait l'affluence de ces hôtes qu'en 1256 le pape Alexandre IV fit une donation a la riche abbaye pour l'indemniser des changes ruineuses que ce passage d'etrangers faisait sur elle. (Enlart, Origines françaises de l'architecture gothique en Italie, Paris 1894, p. 11 f.) Kaum war Fossanova begonnen, als der Bau schon in Casamari nachgeahmt wurde. Von Casamari ist aber Galgano abhängig, und die Mönche dieser Abtei bestimmten den Bau des Domes von Siena »de 1259 à 1268 fra Vernaccio; en 1260 fra Melano; en 1284 fra Mario«. Enlart schließt dies Kapitel mit den Worten: »Nous avons vu les chanoines reguliers, les dominicains et les franciscains subir l'influence de Fossanova, Casamari et Galgano. Ces deux derniers orders portèrent au quatorzieme sièle dans toute l'Italie, une architecture imitée de celle des cisterciens, mais appauvrie sauf dans quelques exemples tels que S. Maria Novella de Florence«. Im Süden Italiens dringt der gotische Stil erst mit Karl I. von Anjou 1266 stärker ein. Er umgab sich mit französischen, besonders provençalischen Mitarbeitern. Unter seinen Baumeistern ragt Pierre d'Agincourt hervor (P. Durrieu, Les archives angevinnes de Naples, 1887). Von besonderer Wichtigkeit mußte es sein, daß gerade der burgundische Einfluß sich als besonders stark erwies, da in Burgund ein sehr feines Verständnis für die Antike herrschte. Dies äußerte sich unter anderem in den Kapitälen »souvent, sur un corbeille des figures d'une style remarquable se meuvent dans une luxuriante vegetation d'acanthe digne de la plus belle epoque de l'art antique. On y vait aussi des feuilles pleines gracieusement recourbées .... ce sont les chapiteaux bourguig-

nons de cette derniere periode (de la fin d'epoque romane) qui ont servi de modèles à ceux du St. Sepulcre de Barletta ...... des chapiteaux corinthiens à feuilles d'acanthe ... sculptés à Montréal et à St. Martin de Langres se trouvent reproduits à San Galgano, dans le cloître de Valvisciolo et à San Martino (Enlart p. 287 f.). Derartige Arbeiten wie auch die Gewölbeschlüssel »ornées de sculptures dans les eglises du treizième siècle en Italie comme en France« gehören in dieser Zeit zum Gebiet der Bildhauerei, und sei deshalb diese Verbindung beider Länder hier bereits angemerkt. Es ist unmöglich und auch unnötig, die Abhängigkeit der italienischen Gotik von der französischen zu verfolgen, die Tatsache ist bekannt, ebenso daß Müntz »a fait connaître un grand nombre d'articles français qui, au quatorzième siècle, furent employés à la cathedrale de Milan, à Rome et à Naples«. Es darf aber betont werden, daß die Übernahme von architektonischen Einzelmotiven wesentlich stärker ist, als es gewöhnlich gesagt wird; es wird so leicht die Einheit Antike-Burgund übersehen und manches für italienisch-antik ausgegeben, das antik-burgundisch-italienisch ist. Allerdings haben Material und klimatische Bedingungen umgestaltend eingegriffen und insofern hat Hartung recht, wenn er sich in seinem Buche »Ziele und Ergebnisse der italienischen Gotik« (1912) dahin zusammenfaßt. »Als im ersten Viertel des 13. Jahrhunderts burgundische Zisterzienser, also Franzosen, ihre Baukunst nach Italien übertrugen, schufen sie Kirchen, die denen der Südfranzosen gleichen .... die Italiener gehen bei den Franzosen in die Schule und begreifen rasch die hervorragenden Vorteile des neuen Systems, ... (das) sie .... den besonderen (klimatischen) Verhältnissen ihres Landes anpassen....., damit hat das Italien des 14. Jahrhunderts eine durchaus neue Kirchenform geschaffen, die in den Ursprungsländern der gotischen Kunst (damals) nicht ihresgleichen hat« (S. 13 ff.). Geymüller spricht diesen Gedanken ebenfalls aus, wenn er in Friedrich II. und die Anfänge der Architektur der Renaissance schreibt: »Die Einführung des Rundbogens statt des Spitzbogens führt zu einer Stilrichtung, die man als Rundbogengotik bezeichnen könnte, durch die Verbindung des italienischen Gefühls für schöne Verhältnisse des Raumes und der Gliederung bringen sie eine Reihe Werke von großer Renaissanceschönheit hervor. Zu nennen sind die ausgeführten Teile des neuen Domes von Siena, begonnen 1340« (p. 26). Bei alledem besteht auch jetzt, daß die italienische Gotik ihre Wurzel in der französischen Kunst hat. Diese französische Baukunst brachte den Italienern als wichtigstes Entwicklungsmoment die sachgemäße klare Konstruktion des ganzen Systems, die folgerichtige Behandlung der einzelnen architektonischen Glieder, feinfühlige und realistische Einzelarbeit und eine schöne Hoch- wie Weiträumigkeit, die fast alle bestehenden einheimischen Bauten verschwinden ließ. Vor allem möchte ich den Kern der gotischen Baukunst, das Gesetzmäßige, das Realistische, die dem Leben zugewandte Arbeit hervorheben; denn in der strengen Gedankenarbeit ist vornehmlich der Anreiz zur Nacheiferung gegeben. Zum ersten Male erhebt sich seit der altchristlichen Zeit,

es darf dies bei aller traditionellen Bewunderung von San Miniato in Florenz u. a. m. gesagt werden, in Italien wieder eine rege Baukunst, die von neuzeitlichen Lebensimpulsen getragen ist und deshalb produktive Werte schaffen kann. Ohne diese Invasion der französischen Baukunst hätte Italien jedenfalls viel länger gebraucht, um zu einer neuen Baukunst zu gelangen — ebenso wie das Italien des 19. Jahrhunderts sich noch immer nicht von der Architektur der Renaissance befreien kann. Von Frankreich kam also nicht nur die gotische Baukunst, sondern die Erweckung und die Ernährung des baukünstlerischen Schaffens.

Für die Geschichte der Plastik hat Zimmermann zuerst den provençalischen Einfluß in den Arbeiten des Antelami ca. 1178 zu Parma und in Borgo San Donino betont. Vöge hat dies für Modena—Pistoja—Chur beobachtet, also weit nach Ober- und Mittelitalien hineingegriffen (Der provençalische Einfluß usw., R. f. K. 25). Für Italien war es von höchstem Werte, neue Vorwürfe zur künstlerischen Bearbeitung zu erhalten. Hier waren für das Ducento die wissenschaftlichen Ergebnisse bestimmend, welche der Norden unseres Erdteiles für die — damals bekannte — Menschheitsgeschichte umspannenden Gedankengänge gewonnen hatte. Supino bemerkt in seinem Buche über die pisanische Kunst (p. 69, 72 Florenz 1904) hierüber wie über Nicolo Pisano, der uns an dieser Stelle als der bestimmende Bildhauer zu gelten hat (p. 69, 72): »La materia allegorica venne a noi innegabilimente di Francia ....come in quelle (manifestazioni) dell' arte. L' arte francese, infatti è stata la prima a creare quelle enciclopedie figurate dove accanto al Cristo Giudicare..... è glorificate l' attività umana.... sonori prodotte le simboliche figurazione delle Arte liberali. Nel pulpito di Siena (!) Niccola dette alle figure delle Arti liberali gli atteggiamenti e gli attributi consueti.... Atteggiamenti e attributi per i quali sovrabbonderebbero i raffronti nelle numerose figurazioni francesi.... Per quei testi discendera la tradizione iconografica... Anche nell' ultima opera sua, nella fontana di Perugia, Niccola riprodusse le rappresentazioni delle Arte liberali.... Che i modelli monastici francesi, così diffusi allora da diventare internazionali potessero anche sul Pisano non è lecito dunque disconvocere; e ne in principio l'influenza si limita a verto forme decorative e resto sempre abbastanzo esteriore rispetto all' arte di Nicola, è pur vero, d'altra parte, che le stesse forme decorative, portandolo a uno studio più diretto della natura.«

Supino schließt, daß die italienische Tradition »e lo stile nuovo nato oltremonte« Nicolo die Elemente seines eigenen Stiles gegeben habe. Pisa wurde »potente centro assimilatore di forze indigene esse straniere e iradiatore, quindi delle forze nuove per tutta la penisola«.

Interessant sind in diesem Zusammenhange die Beobachtungen des Architekten von Geymüller. Ich wies bereits kurz auf die Zusammenhänge der Bauten und der Bildhauer hin, Geymüller exemplifiziert hier auf Nicolo Pisano, in dem er (a. a. O. p. 13) von Beziehungen zwischen Castel del Monte und diesem Bildhauer

spricht. Es scheine keineswegs unmöglich, eine stilistische Beziehung zwischen denjenigen Kapitälen der Kanzel in Pisa, deren Blattwerk in der Masse als gotische Blätter gebildet, aber mit antiken Details ausgezackt sind, und jener in ähnlicher Weise behandelten, am Portal des Schlosses in Prato herzustellen. Zwischen den Kämpferkapitälen an diesem aber und jenen der Pilaster am Portal von Castel del Monte ist dieser Zusammenhang nicht minder klar..... Es wäre somit nicht ganz ausgeschlossen, daß Nicolo Pisano sogar der Meister zu Castel del Monte selbst sein könnte..... An der Kanzel Nicolo Pisanos wirken die Spitzbogen mit Dreipässen nur noch wie Rundbögen und verschiedene Knollenkapitäle sind als Akanthus detailliert. An der Berührung haben die Knollenkapitäle verjüngte Schäfte. Und wenn man auch hier einerseits vom Eindringen gotischer Elemente sprechen darf, so muß man zugeben, daß in diesen und neben denselben Nicolo eine Renaissancetätigkeit entwickelt hat. Da Geymüller von Castel del Monte auf das stärkste an burgundische Baumeister erinnert wird und Haseloff in seinem Buch »Das Castell von Bari« erwähnt, daß die Zisterzienser der von Kaiser Friedrich II. begünstigte Orden gewesen ist, die Burgunder in ihren Werken unverkennbare Beziehungen zur antiken Baukunst gehabt haben, so ist der französisch-antike Charakter in den Bauformen Nicolo Pisanos doppelt leicht zu erklären. Über die Bildhauereien Nicolo Pisanos bemerkt Geymüller: »unter den Figuren sieht man nebeneinander lockige Köpfe, nordische Kerle, antike Köpfe mit seligem Lächeln und nordische grübelnde Gelehrtenköpfe«. Weit maßgebender als in N. Pisanos Meißelarbeiten ist, wie bekannt, der französische Einfluß auf Giovanni Pisano. Hierzu bemerkt Courajod »c'est lui (Giov. Pis.) qui fait pénétrer en Italie le style gothique, le style du Nord, en même temps qu'il revint comme Giotto vers la nature«, wozu Romdahl (1911) die Anmerkung macht, daß die mancherlei Unvollkommenheiten in Giov. Pisanos Arbeiten zu einem Teile daraus zu erklären seien, daß er wahrscheinlich nur Kleinwerke der französischen Bildnerkunst kennen gelernt hat.

Sehr interessant ist in diesem Zusammenhang als Einzelobjekt die kleine Statuette der Madonna »in avorio« von 1299 in Pisa, da sie in Haltung und Faltenwurf von entschieden französierendem Charakter ist, aber einen antikisierenden Kopftypus erhalten hat. »Certo le statuette francesi in avorio cosi graciose nella gentile espressione dei volti sorridenti, nella eleganza delle movenze ispirarono il Pisano« (Supino, S. 138). Ich meine, man kann ohne Übertreibung sagen, daß der italienische Madonnentypus in dieser Zeit bei den voranschreitenden Künstlern der französische ist. In den Figuren des Tabernakels über der Hauptpforte des Camposanto in Pisa tritt jener französisierende Charakter noch wesentlich stärker heraus, hat aber, nach Supino, unmittelbar nichts mit Giovanni Pisano zu tun, sondern höchstens mit einem seiner Nachfolger. Die französisierende realistisch antikisierende Manier ist auch in der Madonna von Prato wie in der Arenenmadonna zu Padua (ca. 1312) erkennbar. Reymond, »La sculpture florentine« I, S. 103, nimmt einen

überragenden Einfluß der fremden, besonders der französischen Künstler in Siena bei dem Dombau an. Supino gibt die fremden Einflüsse auf Nicolo Pisano und noch mehr auf Giovanni zu, nimmt aber von dieser Wurzel aus eine eigene Entwicklung der Plastik in Siena an. »Che a Pisa e a Siena gli artisti seguano ugualmente la via tracciata da Giovanni e ne riproducano con più o meno abilità le charateristiche f o n d a m e n t a l i« (S. 185). Die Statue des sogenannten Arrigo und seiner beiden Räte im Campo-santo zu Pisa könnten ebensogut in Frankreich oder im Elsaß stehen, sie sind, wie gesagt wird, von Tino di Camaino gearbeitet; ebenso französisierend erscheinen die Figuren an der Fassade von della Spina in Pisa, seit ca. 1325, von Lapo di Francesco, einem Nachfolger Tinos, gemeißelt[1]). »Le motive (Madonna mit Kind), bemerkt Supino (217), scrive giustamente il Reymond, (La sc. fl. I. 93) perd de son caractère religieux. Jean de Pise, en agissant ainsi, encore le fidele disciple de l'art franc...... c'est le style qui prend une si grande importance en Toscane au XIV s., notament avec Nino, fils d'André de Pisan« (p. 217).

Reymond weist als Vorbilder für die Ninosche Madonna auf Werke in Paris, Amiens, Villeneuve et Evreux (von 1340) hin, »E veramente impossibile non riconoscere l' efficacia che l' arte francese esercita in questo genere di producioni« (Supino, S. 212) . . . »nella scultura di santa Maria novella Nino atteggia la Vergine con la mossa più naturale à chi sorregga in bambino«. Reymond hätte besser noch auf die französischen Elfenbeinstatuetten des endenden Ducento hindeuten sollen, in denen alle wesentlichen Eigentümlichkeiten der »pisanischen« Madonnen erkennbar sind. Vöge bemerkt auch in diesem Sinne in einem Aufsatze »Die Madonna der Sammlung Oppenheim« (Jahrb. d. pr. Kstsmlg. 29, p. 218), Paris hat schon im 13. Jahrhundert mit seinen Madonnenstatuen Schule gemacht.... zwar trifft man auch damals noch (14. Jahrhundert) in den Provinzen Madonnen von eigentümlichem Charakter, besonders im südlichen Frankreich.... (sie) zeigen das Kind fast in voller Face, es sitzt mit gekreuzten Beinen, nicht an der Mutter Brust, sondern neben ihrer Schulter; es ist hoch emporgeschoben.... Dieses merkwürdige Zurseiteschieben des Kindes ist in Nordfrankreich kaum nachweisbar, dagegen begegnet es an den Madonnen Italiens.« Bei der Fülle von französischen Madonnen schon aus dem Anfang des 14. Jahrh., die dieses Motiv aufweisen, und der überragenden Stellung des französischen Madonnenideals in allen Ländern ist Frankreich auch für diese Komposition als der gebende Teil anzusehen. Die Madonna mit Kind und St. Peter wie St. Johannis in della Spina zu Florenz erweisen ebenfalls die Noblesse des französisierenden Meisters mit leichter Beimischung antiker Würde in der Haltung, wie auch die fremden Elemente in der Verkündigung in San Catherina in Pisa von ca. 1370 den neuen realistischen Sinn ersehen lassen. Dies gilt auch für die Holzstatue der Verkündigung im Museo civico von Nino Pisano. Besonders deutlich macht sich aber die realistische Auffassung,

[1]) Für die Meißelarbeiten am Portal in Ferrara habe ich in einem demnächst in der Zeitschrift für b. Kunst erscheinenden Aufsatz den Einfluß nordfranzösischer Kathedrale nachgewiesen.

die ständig mehr mit der französischen Kunst nach Pisa kam, in den Reliefs von St. Martin zu Pisa bemerkbar. Auch in Arezzo und Lukka ist er erkennbar, wie Reymond a. a. O. S. 53 und 54 stark betont. Supino erhebt gegen diese allgemeinen Bemerkungen Reymonds keinen Widerspruch, betont nur, daß in Pisa der realistische Sinn noch mehr als in Lukka ausgebildet sei, und datiert die Monumente in Pisa ca. 1340. Mit Nino arbeitete sein Bruder Tommaso, dessen Altarwerk in San Francesco zu Pisa nicht minder französisierend wirkt.

Mit der Pisaner Schule steht bekanntlich das große, heute wohl allgemein Maitani zugewiesene Relief am Dome zu Orvieto in enger Verbindung. Schmarsow und Bracht haben bereits auf französische Elemente hingedeutet, Biel bemerkt in seiner Studie »Das toskanische Relief im 12., 13. und 14. Jahrhundert«, 1910, p. 49: ... Wir werden uns wohl damit begnügen müssen, in dem Ganzen des Reliefs die geniale Konzeption eines Meisters — wahrscheinlich Lorenzo Maitanis aus Siena — zu sehen, der ursprünglich aus der Schule der Pisani kam, dann mit französischer Kunst Fühlung erhielt und sich schließlich zu seinem eigenen sienesisch gefärbten Stil durchrang — zu einem Stil des feinsten Liebreizes..... Dabei sind verwandte Züge mit sienesischen Malereien nicht zu verkennen«. Da die Pisani, Biel denkt sehr bestimmt an Giovanni, selbst von französischen Kunstwerken stark infiziert waren, Maitani außerdem noch originale französische Arbeiten gesehen haben soll, so bleibt neben der eigenen Begabung, das treibende Agens der französische Einfluß. Es handelt sich aber um die Jahre von ca. 1310 bis ca. 1330 (bzw. 1347).

Biel schreibt a. a. O. p. 57: »Andrea Pisano steht auf eigenen Füßen, trotz der mannigfachen Einflüsse, die sich an seinen Türen konstatieren lassen. Daran ändert auch die Feststellung nichts, daß er französische Elfenbeinarbeiten gekannt und benutzt hat..... Manche seiner Figuren erinnern an französische Bildungen, wie z. B. die Salome in ihrem gürtellosen Surcot, mit dem kurzen rundlichen Köpfchen, dem spitzigen Kinn und der starken, abstehenden, an beiden Seiten aufgerollten Frisur« und in einer Anmerkung fügt Biel hinzu, »eine allgemeine stilistische Verwandtschaft zeigen die Reliefs der Tugenden und Laster am Fassadensockel des Domes zu Amiens. Die Beziehung wäre noch näher zu untersuchen«. Meiner Ansicht nach sind die Kompositionen, die Architekturbehandlung auf das engste auch mit gleichzeitigen französischen Miniaturen verwandt, und die ganze Reliefbehandlung Andrea Pisanos mit dem in Frankreich sowohl in der Plastik wie in der Malerei, deren Erzeugnisse besonders in Elfenbein und als Miniaturen in Italien durchaus bekannt waren, auf das klarste verbunden. Im Jahre 1336 ist der Guß der Andreaschen Türen vollendet und fast gleichzeitig werden die Chorschranken in Paris gemeißelt, beider Auffassung atmet denselben Geist »liebenswürdiger Milde«. Biel bemerkt: »Ob Andrea griechische Originale gekannt und benutzt hat?.... Die antiken Vorbilder Nicolo Pisanos können es nicht allein gewesen sein. Es muß noch manches andere in seinen Gesichtskreis getreten sein.« Das sind eben die französischen

Bildhauereien, die schon im 13. Jahrhundert, auch in den Reliefs, eine Einfachheit und Klarheit der Komposition, eine Noblesse der Haltung und elegante Realistik ersehen und eine feine Melodik der Körperrhythmik erklingen lassen, welche Andrea wohl zum Vorbild dienen konnten. Die Angabe der Lokalität erfolgt bei Andrea nur in Abbreviaturen mit gotischen Bauformen — genau wie in den gleichzeitigen französischen Reliefarbeiten. Mit Andrea Pisano wird gern Giotto in eine bestimmte Verbindung gesetzt. Es sei deshalb hier kurz vorweg genommen, daß Romdahl in einer Abhandlung in den Jahrb. d. pr. Kunst. 1911 Beziehungen Giottos zu französischen Reliefs behauptet.

Wir haben schon mehrmals hervorzuheben gehabt, daß die Anjou einesteils an der burgundischen Baukunst-Bildhauerei der Zisterzienser, die ja auch nach Florenz von Fossanova her hinaufgriffen, andernteils an der Kunst der Heimat, der Provence, innigen Anteil nahmen. Schon der erste Anjou, der in Italien etwas fester Fuß faßte, ließ die Kunst seines Heimatlandes zur Geltung kommen. Es war in Rom. Hier ließen die Römer Karl von Anjou, ihrem Stadthaupte, ein Ehrenbild auf der Treppe des Senatorenpalastes (vor 1284) setzen. Man hat auf Arnolfo di Cambio hingewiesen, weil ihn der König nach Rom rief, aber Bergner ist geneigt, die Statue einem Franzosen zuzuweisen. Meiner Ansicht nach könnte die Figur wohl Arnolfo gegeben werden, der sowohl in seinen Architekturen wie in seinen Bildwerken sehr stark die französischen Einflüsse erkennen läßt. Rom ist überhaupt reich an französisierenden Werken, die namentlich in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts eine erste stärkere Belebung der einheimischen Bildnerei brachten. Bergner bemerkt seinerseits allgemein (Rom p. 109): »Dabei herrscht ein äußerer Schönheitssinn, welchen man als Frucht antiker Studien zu rühmen versucht wäre, wüßte man nicht, daß dieser süße Stil eine europäische, von Frankreich ausgehende Erscheinung des 14. Jahrhunderts ist.« Ich bin mit diesem Satze völlig einverstanden, nur würde ich auf das 13. Jahrhundert als Ursprungszeit verwiesen haben. Weit größer als in Rom ist natürlich in Neapel und Umgegend der Besitz an französisierenden Meißelarbeiten, namentlich an Grabmälern von ca. 1300—1345. Es darf diese Tatsache deshalb besonders hervorgehoben werden, weil gerade in dieser Zeit Neapel zu Mittelitalien, zu Siena und Florenz, auch zu Rom andauernd in künstlerischem Verkehr, ich glaube sagen zu dürfen, auch im Austausch gestanden hat. Die Bildhauer in Süditalien waren damals denen in Mittelitalien dem Durchschnitt nach durchaus gewachsen. Neapel besitzt ganz vorzügliche Grabdenkmäler aus diesen Jahren, die auch einem sienesischen und florentinischen Künstler imponieren durften. Auf der Grenzscheide der angewandten und hohen Plastik steht in diesem Jahrhundert die Goldschmiedekunst, deshalb darf der Hinweis auf Bemerkungen erfolgen, die Berenson in Gaz. d. B. A. 1907 p. 220 hinsichtlich der Ausstellung in Perugia machte: »La crosse d'evêque en argent du dome de Citta di Castello.... une des œuvres les plus exquises de trecento italien trahit autant l'influence d'artistes françaises que celle de Giov. Pisano.«

In der Lombardei sind in dieser Zeit die Campionesen zu erwähnen, da ihre Arbeit und Manier besonders wirksam waren. A. G. Meyer verfolgt in seinen »Lombardischen Denkmälern« (Stuttgart 1893) die Tätigkeit der Campionesen in Modena, in Bergamo, in Verona, in Mailand, in Monza usw. Er betont einen gewissen Gegensatz zu der Pisaner Kunst, ihre realistische Auffassung wie ihre Neigung zu Drôlerien. Meyer bemerkt (S. 66): »Späht man aber in den Arbeiten des Giovanni Campione nach einem fremden Zug, so führt derselbe nicht nach Pisa, sondern nach dem deutschen Norden, die Vorliebe für Fabel- und Spukgestalten ist den Pisanern fremd. Es verlohnt, diesen Spuren weiter zu folgen, Sie leiten zunächst nach Verona.. ..Als Schöpfer einer kollossalen Reiterstatue tritt uns Giovanni da Campione entgegen...... Can Grandes Denkmal..... das Roß gehört der nordischen Rasse an (S. 77)..... Die Dekoration ist malerisch..... Der nordischen Spätgotik entsprechend« (S. 94). Der Sarkophag des Stephano Visconti in San Eustorgio zu Mailand (gest. 1327), lenkt entschieden den Blick auf nordische Kunstelemente hin. Es liegt jedenfalls eine Schularbeit der Campionesen vor. Derselbe Charakter tritt uns in den Reliefs zu San Marco in Mailand (ca. 1344) entgegen und »eine individuelle, auf Seelenschilderung bedachte Kunst«. Die Kaiserkanzel zu Monza läßt uns »stärker als vor irgend einem andern der bisherigen Werke an die deutsche Plastik denken«. Sie ist vielleicht für die Krönung Karls IV. in Mailand, ca. 1355, gearbeitet. Eine andere Verbindung führt aber von der Kanzel in Monza zu einem neuen Glied der Campionesen, welches deren Beziehungen zum deutschen Norden am schärfsten verkörpert, zu Giacomo di Zambonino da Campione (S. 125). Er arbeitete besonders am Mailänder Dom. Für das Jahr 1391 erweist Meyer erneut formale Beziehungen zur nordischen Plastik, da jener Meister am 12. März 1391 nach Köln gesandt wurde, um dort »unum maximum inzignerium pro...fabrica« zu gewinnen. Der vielgenannte Giovanni di Fernach, der mit Giovanni Brondefer und Pietro Vin oder Um die Gruppe der teutonici bildet, ist vielleicht der Ghibertische Kölner, da er ja als Fernach von Köln bezeichnet wird. Abschließend bemerkt Meyer: »Das korporative Schaffen der Campionesen läßt einzelne Künstlerpersönlichkeiten nur unter Vorbehalt ableiten. Die betrachteten Skulpturen sind selbständige Werke einer selbständigen Lokalschule, deren Eigenart weit mehr die Nachbarschaft des deutschen Nordens, als diejenige Mittelitaliens zugibt. Der Hauptmeister der gotischen Geschmacksrichtung, Ugos Sohn Giovanni, ist in seinen Reliefs ein naiver, gesprächiger Erzähler, in seinen Einzelstatuen ein treuer Beobachter, der die Schmuckmotive aus der alltäglichen Erscheinungswelt nimmt und Genrefiguren, organische Pflanzen und Tiere darstellt, der von der Tradition losgelöst mit hellem Auge um sich blickt, aber bereits mit einer Vorliebe für malerische Motive und mit leiser Neigung zu nordischer Phantastik. In der dritten Generation endlich lebt sich diese Kunstweise aus. Bonino da Campione veräußerlicht sie in malerischer Fülle und malerischem Effekt, Matteo und Giacomo verinnerlichen sie in einem

rückhaltlosen Realismus, welcher den Zusammenhang mit dem deutschen Norden am stärksten bekundet. Diese dritte Generation, z. T. auch schon die zweite, haben in der Geschichte der italienischen Plastik mannigfache Parallelerscheinungen, sowohl in Norditalien, wo ihnen besonders durch die dalle Masegne und die de Santi gekennzeichnete Entwicklungsphase der venezianischen Skulptur[1]) entspricht, wie in Toscana, wo vor allem der Bildschmuck der Loggia dei Lanzi und das Südportal des Domes von Florenz Vergleichungspunkte bieten. An künstlerischer Kraft sind Giovanni, Bonino, Matteo und Giacomo da Campione den Venezianern und den Bildhauern der Loggi dei Lanzi gleich, und wenn sie sich hierin mit dem Schöpfer jenes Südportals, Pietro di Giovanni Tedesco, freilich nicht messen können, so erfüllen sie doch die gleiche kunsthistorische Mission wie er.« — Semper faßt dies dahin zusammen, daß er in »Vorläufer des Donatello« schreibt: daß sie »die pisanischen (d. h. die antiken) und giottesken Einflüsse auf die Skulptur gründlich und für immer beseitigen.« »In diesem Zusammenhang gewinnt es doppelte Bedeutung, daß der Hauptvertreter dieses Stiles in Florenz den Beinamen Tedesco führt: nordisch deutschen Ursprungs ist diese Richtung, sowohl bei Pietro di Giovanni in Toscana wie bei den Campionesen in der Lombardei« (Meyer). Ob hier nicht die Betonung des deutschen[2]) Einflusses zu stark ist? Mein Auge lenkt sich bei manchen Arbeiten nach Frankreich, und vor dem Aufbau der Grabmäler in Verona kommen mir Monumente wie das Roberts des Weisen in Neapel in die Erinnerung.

Halten wir einen Augenblick still und fragen uns, wie der französische (nordische) Einfluß nach Italien gekommen ist. Wir werden für Italien ein ähnliches Verhältnis wie das Deutschlands zu Frankreich anzunehmen haben, d. h. das Wandern der Künstler nach Frankreich bzw. nach Italien zu beachten, ganz besonders aber auch die Versendung der kleinen transportablen Kunstwerke in Betracht zu ziehen haben. Wir müssen uns hinsichtlich dieses letzteren Punktes erinnern, daß damals seit langem und noch lange der Welthandel in Frankreich, besonders auf den vier großen »Märkten«, seine Stätte hatte. Ein aus dem nahen Orient in großen Massen nach Frankreich importiertes und hier künstlerisch verarbeitetes Rohmaterial, das Elfenbein, ist in diesem Zusammenhang hervorragend wichtig. In Frankreich entwickelte sich der Stil der Elfenbeinarbeiten im Einklang mit der Miniaturmalerei und der großen Plastik, sowohl der Freifiguren wie der Reliefs in Stein (vgl. etwa Ravys (1340) und le Bouteliers (1351) Werke in Notre-Dame zu Paris). Reymond Koechlin hat in »Quelques ateliers d'ivoires français au 13. et 14 s.« (Gaz. d. B. A. 1905, II, S. 361 ff.) bemerkt: »La France a eté, pendant la période gothique le grand centre de fabrication des ivoires«. Wie eng in diesem Fall die Beziehungen sind, beweist eine offenbar in Italien nach einem französischen Vorbild gearbeitete Christusgruppe in der Kollektion Morgan von ca. 1300. Nulle preuve plus évidente ne saurait se trouver — de la vogue de nos produits parisiens et aussi de leur éclatante supériorité« (a. a. O. p. 379). Man hat in Italien, auch in Florenz, genügend Gelegenheit, die enge Ver-

wandtschaft zwischen dieser importierten französischen Kleinskulptur mit den Monumentalwerken festzustellen. Es ist z. B. die Madonna von Assisi in Elfenbein »Une oeuvre frçanais du 13. s.« und unstreitig im Gesichtsschnitt wie Faltenwurf mit den Madonnen des Giovanni Pisano verwandt. Die Berührung ist im 14. Jahrhundert oft eine so nahe, daß französische Arbeiten für italienische gehalten werden konnten. Semper hat in Zeitschrift für christliche Kunst, 1898, durch Vergleichung mit der Großskulptur und Miniaturen derartige Werke der französischen Kunst zurückgegeben, zu deren hervorragendsten Werken wiederum die aus Troyes gelten (in solchen Fällen laufen auch die Fäden zwischen Deutschland und Frankreich oft derartig parallel miteinander, daß Kölner Schnitzereien des 14. Jahrhunderts (nach Essenwein, Mitteilungen des Germanischen Museums 1889, S. 231) für Köln beansprucht werden, während Köchlin und Schnütgen sie (in Zeitschrift für christliche Kunst 1902, S. 183) als in Paris während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts entstanden annehmen. Die Madonna mit Kindern und Seitenfiguren in der Sammlung Morgan erinnert übrigens, meiner Ansicht nach mit Recht, in der »visage grave, ces draperies simples et larges, cet enfant qui bénit debout sur le genou de sa mère, le serieux aussi des figures des volets« an englische Miniaturen.

Diese von etwas ernsterer Stimmung zeugenden Arbeiten sind selten. Die Mode trieb die Kunst vers les recherches de la grâce. Hier möchte ich erinnern an die in einer Abhandlung »Recentes acquisitions de la sculpture au Louvre« in der Gaz. d. B. A. III 1906, p. 402 besprochene außerordentlich reizvolle, sehr elegante Madonnenstatuette in polychromierten Stein (an die graziösen Reimser Arbeiten erinnernd) der Louvre-Sammlung: »elle se rattache à ce type de beauté un peu frèle dont les miniaturistes avaient les imagiers avaient noté l'élégance et que, dès le XIII s., la mode avait adopté dans les milieux aristocratiques«.

Eine weitere Entwicklung finden wir in den Arbeiten, die Reymond Köchlin in Quelques ateliers d'ivoires franc. aux XIII et XIV s. in Gaz. d. B. A. III per 48. Jahrg. p. 48, 1906 bespricht. Es heißt dort: »vers le milieu du siècle certainement tendances nouvelles s'aperçoivent«, die eine realistische Richtung betonen. Es werden, nach Mâle, die Mysteriendarstellungen als Vorbilder angerufen, etwas zu einseitig von einem Standpunkt, der die allgemeine geistige Entwicklung in Betracht zieht. Als charakteristisch für die Reliefbehandlung müssen wir ein gemäßigtes Hochrelief bezeichnen: das malerische Relief, die Dreidimensionalität, die Raumtiefe, die an den Ecken über Eck gestellte Architekturen, ein großes Tor, von zwei Türmen flankiert, im Typus den großen breiten Kopf mit hohem Gehirnschädel, ferner den weichen, eleganten Faltenwurf, die sicher charakterisierenden Bewegungen,

---

[1]) Man beachte, um wahllos ein paar Beispiele zu geben, das Grabmal Simeone Profeta in der Kirche St. Simon von 1317; vom Ende des Jahrhunderts die Skulpturen an San Marco u. a. m.

[2]) Es ist auch deshalb ein gewisser Zweifel angebracht, weil mit Recht darauf hingewiesen ist, daß die Comacini nicht selten Tedeschi genannt wurden.

die Landschaften in Bau- und Felsbehandlung phantastisch-antik in der Form, wie dies Guthmann in seinem Buche über die Landschaft in Toscana gekennzeichnet hat. Bei Köchlin heißt es ganz allgemein: »Aux ouvrages de l'atelier du diptyque de foissons et l'ou se souvient de la grandau calme de ces tableaux d'une beauté toute classique!« Der Gelehrte setzt, wie bemerkt, die Reliefs in Abhängigkeit von Miniaturen, und erinnert z. B. an das Evangeliarium der Sainte Chapelle. Jedenfalls mahnen die Figuren in Stil und Komposition an Miniaturmalerei. Köchlin erweist, daß auch von den Miniaturen, seit etwa der Mitte des 14. Jahrhunderts, die Alltagskleidung in die Elfenbeinreliefs eingedrungen ist. Einige Arbeiten hebt er besonders hervor: »ne devaient être les equivalentis si non les prototypes des ces retables d'os que les Embriacchi de Venise repandirent peu après à travers l'Europe« (p. 61), les groupes... semblent presque étudés, sur le vif«. Köchlin verweist weiter auf die Verkündigung in Langres und in der Sammlung Carrand, und läßt die Möglichkeit offen, daß die hier entstandenen Elfenbeinarbeiten nicht unter Pariser, sondern unter englischem Einfluß entstanden seien (S. 62 u. Vitri Colombe S. 75). (Die meisten Elfenbeinarbeiten bleiben, sei noch hinzugefügt, bei der älteren Weise lange stehen. So gehört z. B. die Madonna von Maturet tatsächlich dem späteren 15. Jahrhundert an, hat sich aber die Eleganz und den Faltenwurf des 14. Jahrhunderts bewahrt. Die einströmenden italienischen Elfenbeinarbeiten drängten allmählich die Franzosen in dieser Technik zurück.)

Die Ansicht Köchlins, daß sich um die Mitte des 14. Jahrhunderts auch in den Elfenbeinreliefs eine realistische Auffassung Bahn brach, wird auch von anderer Seite bestätigt. Rossi (Gaz. d. B. A. 1905, 47. Jahrg. p. 396, in Les ivoires gothiques franc. de la bibl. vaticane) hebt ebenfalls hervor, daß in den Arbeiten der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts lebhaftere Bewegungen, die Unruhe der Gewandung, die dicker, massiger gegebene Kleidung — Eigentümlichkeiten der französischen Kunst dieser Zeit — bemerkbar seien. Dies gilt namentlich für kleine Diptychen, die realistische Liebesszenen schildern. Wir haben hier also in der französischen Kleinplastik dem Motive wie der Durchführung nach die fortschreitende Neigung zur lebensstarken Schilderung zu erkennen. Es herrscht heute die Ansicht, nach der das Verständnis für die Dreidimensionalität und das Raumgefühl, ja auch die realistische Behandlung der künstlerischen Vorwürfe, also ganz allgemein wichtige künstlerische Vorstellungen sich seit ca. 1340 nicht in Frankreich, bzw. im Norden, sondern in Italien entwickelt haben. Es frappiert hier von vornherein etwas, daß das bedeutendste Volk auf dem Gebiete der Raumkunst, die Franzosen, gerade einen solchen Mangel bei der Bearbeitung der auch der Dreidimensionalität angehörenden Plastik und Malerei bekunden sollen. Das Erstaunen muß ein um so größeres sein, als die Franzosen damals auch als Bildhauer allen andern Völkern überlegen waren, denn an den großen, allerdings meistens anonymen französischen Meistern gemessen, ist Nicolo da Pisano doch nicht mehr als ein von besten Absichten geleiteter Stümper.

Auch dürfte nicht zu bezweifeln sein, daß, wie ich kurz darzulegen versuchte, während der Jahre von ca. 1250 bis ca. 1340 die gesamte italienische Plastik von der französischen die besten, die maßgebenden Impulse erhalten hat. Es zeigte sich aber m. A. nach auch, daß sowohl der Sinn für Schilderung des Lebens wie für Raumbehandlung sich keineswegs erst in der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts unter dem Einflusse der italienischen (sienesischen) Maler zu Avignon, in deren Werken die ganze nordische Kunst dieser Zeit sozusagen ertrinken soll, erwacht war, sondern sich ganz folgerichtig und allmählich in der französischen Plastik offenbart. Am stärksten tritt dies natürlich in den Szenen aus dem Alltage hervor, wie etwa, nur um ein Beispiel zu geben, in den kleinen Reliefs in Paris (Notre Dame), an der Hauptpforte zu Amiens (Durand, ca. 1225). Zu den Statuen Karls V. und der Johanna schreibt A. Michel in Gaz. d. B. A. III 1906 S. 420 durchaus berechtigt: »elles y viront avec une eloquence singulière quels furent la loyauté la probité et le talent des imagiers parisiens (?) de la seconde moitié du XIV s. qui travaillaient à coté de Raymond du Temple et de Jean de Saint Romain« und p. 406 ...nous entrons ici dans la grande lignée des portraits français«. Von diesen Bildnissen sei nochmals ein schneller Blick auf die bereits erwähnten Reliefs aus der Mitte des 14. Jahrhunderts im Dome zu Paris geworfen, die Ravy und Le Boutellier gearbeitet haben. Es ist hier ganz unverkennbar eine echt plastische Raumdisposition, eine Dreidimensionalität der Figuren und der Gegenstände wahrzunehmen, mit einem Wort die der französischen Bildhauerei längst eigene elegant und sicher gezeichnete Lebensschilderung zu erkennen.

Es ist jedenfalls nicht abzuleugnen, daß die hervorragendsten Bildhauer in Ober- und Mittelitalien von französischen, bzw. nordischen Einflüssen indirekt oder direkt maßgebend berührt sind, umsomehr, als das religiöse Leben (Zisterzienser) wie auch die weltliche Geistesbildung (Universität Paris) von Frankreich in bestimmender Weise beeinflußt wird. Die künstlerische, dem Realismus zugewandte Einwirkung aus Frankreich wird im späteren Trecento an mehreren Orten durch den deutschen Realismus unterstützt. Semper hat schon vor langen Jahren in seinem Donatello (Quellenschriften IX, S. 23) geschrieben: »In stilistischer Beziehung sahen wir, wie sich in der Mitte bis zu Ende des 14. Jahrhunderts bei den hervorragendsten Vertretern der Goldschmiedekunst in Florenz der Skulpturstil Andrea Pisanos wahrscheinlich mit Beimischung von deutschem Einfluß festsetzte. Es ist dies ein Umstand, der auch für das Verständnis der frühesten Erscheinungen der Renaissancekunst von Wichtigkeit ist.« Semper betont bei Piero di Giovanni Tedesco die realistische Nachbildung der Natur, den Reichtum an genremäßigen Darstellungen, und die zuerst hier lebensvoll geschilderten nackten Kinder, die später die Renaissance so gern darstellte. Semper bemerkt wie in Giovanni Tedescos »reizenden, von Naturalismus sprudelnden und in einer miniaturartig feinen Technik ausgeführten Reliefs ... fürwahr schon ein Morgenrot der Renaissance zu begrüßen ist«. Es sei auch

noch angemerkt, daß dieser Meister als Pietro di Giovanni Teutonicus o de Bramantia de Fierinburgo in den Orvietaner Urkunden zwischen 1387 und 90 erwähnt wird (Il duomo di Firenze von Giovanni Pozzi in ital. Forsch. II, 1909, S. 26). In Nicolo d'Arezzo bemerken wir eine gewisse Kenntnis der Antike, aber auch ein starkes Streben nach gefühlvollem Realismus. Da am Dome in Florenz nach den Berichten vom 21. Januar 1382 ein deutscher Architekt Giovanni seit 1382 Anordnungen gibt, so ist ein entscheidender Einfluß auf Architektur und Skulptur in einer ganzen Reihe von Figuren von ihm anzunehmen wie auch zu spüren (a. a. O. S. 51). In Donatellos Statuen von 1406 ist sogar noch ein deutscher Zug unverkennbar. Wir sind damit bis Donatello gekommen und wollen hier einstweilen abbrechen. Es sei nur noch an ein Wort A. G. Meyers in seinem Donatello erinnert (S. 32). Etwas zurückgreifend bemerkt der Forscher zunächst: »Schon bei dem Pisani sind diese Köpfe das Mächtigste und bald drangen vom Norden her die scharf ausgeprägten Charakerköpfe der transalpinen Gotik ein. In Florenz machten sie deutsche Meister vom Schlage des Gioanni Tedesco geschätzt und (S. 41) die monumentale Schulung, die Donatello, vielleicht unter leisem Einfluß der Antike, bei seinen ersten Statuen gewann, verleugnet sich auch jetzt nicht (Poggio, Habakuk, Zuccone), sie tritt nur in den Dienst eines anderen Zieles. Aber dies liegt bereits jenseits der antiken Kunst, es ist überhaupt nicht im Zusammenhang mit dieser aufgestellt, sondern im Mittelalter und nicht in Italien, sondern im Norden.« Ein Wort sei auch schon über Ghiberti gesagt. Inwieweit dieser Meister von der deutschen Kunst beeinflußt ist, mag dahingestellt bleiben, aber jedenfalls sind seine großen Statuen mit ihren gewaltigen Massen, sind die eleganten Umrisse seiner Figuren eher auf französische (oder »kölnische«?) Einwirkungen zurückzuführen, als auf die Antike, deren unbezweifelbare Wichtigkeit für den Meister deswegen nicht beanstandet werden soll. Auch andere Meister, wie Niccolo da Guardiagrele, zeigen (nach Arduino Colasanti in Bolletino d'Arte I, 1907, S. 6) sowohl im Relief des segnenden Christus des Paliotto der Kathedrale di Terramo, wie in der Madonna in den Uffizien, wie auch in der mit einem Fragezeichen ihm zugeschriebenen gemeißelten Verkündigung im Museo nazionale nordisch-gotische Züge.

»Ma questi influssi, che nel paliotti di Teramo derivano quasi esclusivamente dal Ghiberti (m. A. n. »durch«!), qui sembremo risalire più tosto a Nic. d'Arezzo a Nanni di Banco al Ciuffagni e agli altri scultori, i quali soli primi anni, del secolo decimoquinto ebbero parte nei lavori di decorazione della facciata del Duomo di Firenze«.

Semper und Colasanti begegnen sich hier einigermaßen in ihrer Bewertung des nordischen und des von jetzt an beherrschender werdenden antiken (d. h. altitalienischen) Einflusses. Dieser letztere gewinnt, als von den Vätern überkommen, unstreitig mehr an Raum, ausschlaggebend mußte jedoch für diese Zeit, welche noch nicht in erster Linie auf »Formvorstellungen«, sondern auf Einzelbeobachtungen be-

dacht sein mußte, der Realismus, das Studium vor der Natur werden. Dies lehrten die italienischen Meister aber damals die ständig peinlich genauer vor dem Modell arbeitenden Künstler von diesseits der Alpen, wie etwa Bildhauer vom Schlage des Meisters der königl. Familie (Stix) in Prag. Abschließend und ergänzend sei einstweilen noch hinzugefügt, daß dem Berliner Museum 1912 eine Gruppe kleiner italienischer Stuckreliefs aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts geschenkt wurde. Diese Neuerwerbungen erweisen, daß die Italiener sich auch damals noch (ca. 1430) kleine plastische Originalarbeiten aus dem Norden, damals aus Deutschland, zu verschaffen suchten und sie (in bemalten Stuckreliefs) nachbildeten. Auch für die Plastik muß man also, glaube ich, von ca. 1250 an bis zum Beginn der italienischen Frührenaissance nach Form wie Inhalt einen durchgreifenden Einfluß der französischen Groß- und Kleinplastik annehmen. Sie und erst in zweiter Linie die antiken Vorbilder haben das auf das Studium der lebenden Umwelt stärker gerichtete Streben der italienischen Bildhauer des 15. Jahrhunderts hervorgerufen, und damit erst der besonderen italienischen Formauffassung im Quattrocento Mitte, und Wege gewiesen wie geboten.

* * *

Ich gehe nun zu dem in seinem Endresultat noch wichtigeren Gebiete der Malerei über, und zwar zuerst nach Frankreich. Die noch ziemlich verwickelte Frage, wie sich in Frankreich die englischen und flamländischen Einflüsse bemerkbar machen, kann nur gestreift werden.

Ein umfassend bezeichnendes Merkmal aller französischen Arbeiten seit der Gotik ist der stark ausgeprägte realistische Sinn. Diese Tendenz zwingt all und jedes künstlerische Tun in Frankreich in ihren Bann, weil sie aus dem Kern des Sollens dieses damals unter allen Völkern geistig am höchsten stehenden Volkes hervorgebrochen ist. Im weiteren Umblick ist deshalb eine kurze Berücksichtigung des Kunstgewerbes nicht uninteressant. O. von Falke legt in seiner Arbeit über Pariser Seidenstoffe des 13. Jahrhunderts (Zeitschr. f. christl. Kunst 25, S. 51) dar, daß schon ca. 1260 eine Seidenweberzunft in Paris bestanden hat, und weist einige Stücke auf Grund der Bekleidung eines elfenbeinernen Madonnenbildes im Louvre (Molinier: Ivoire 15) dieser Werkstätte zu. Falke betont »den fortgeschrittenen Naturalismus der Weinblätter...., der Hähne und besonders der ungemein lebendig aufgefaßten Hasen«. Gerade in Arbeiten, die dem Alltag, wie dieser Seidenstoff, dienten oder ihn erfreuten, finden wir damals in Frankreich die Hinneigung zum Tierleben. L. Maeterlinck führt in seinem Aufsatz »La Satyre animale dans les manuscripts flamands« (Gaz. d. B. A. 1903) schon aus dem späteren 13. Jahrhundert sehr charakteristisch gezeichnete Tierszenen vor. Fortgesetzt finden wir diese Richtung im 14. Jahrhundert wie etwa in den Miniaturen der Bibel Arsen. Nr. 5218 (vgl. Pierrat von Thielt von H. Martin behandelt in Gaz. d. B. A. 1909, S. 89 ff.).

In einem Manuskript des Pierre de Raimbeaucourt von 1323 für die Abtei der Prämonstratenser zu Amiens stoßen wir auf kleine satyrische Szenen, Vögel, Affen, phantastische Begebenheiten, »die Hieronymus Bosch oder Brueghel vorwegzunehmen scheinen« (Wauters, Bulletins de l'academie royal des sciences de Belgique 1883, S. 353). Allerdings hat man auf byzantinische Handschriften verwiesen und hier die Quelle der Drôlerie überhaupt zu finden gemeint. Meiner Ansicht nach ist aber die Auffassung derartiger Motive in byzantinischen Handschriften wesentlich anders. Es fehlt das harmlos Liebenswürdige und die lachende Groteske, die hier spitzig-verstandesmäßig erscheint. Die Drôlerie, wie wir sie in französischen Meißel- und Pinselarbeiten finden, sind jedenfalls ursprünglicher Art, sie sind phantastisch-realistisch und phantasie- wie humorvoll. Das Falkenbuch Friedrichs II., bald nach 1258 entstanden, ist jedenfalls französischen Charakters, wenn auch Italienismen nicht abgeleugnet werden können. In der Prachthandschrift in Paris »l'art de la chasse aux oiseaux«, die in Neapel gearbeitet ist, erkennen wir eine verwandte Auffassung, besonders in den Tieren, wie etwa zu Anfang des Buches der Genesis in den jungen Vögeln. In Neapel waren nachweislich bereits Ende des 13. Jahrhunderts französische und italienische Buchmaler tätig. Der Herausgeber der Manfredbibel, Graf Erbach (1910), bemerkt allgemein »um die Mitte des 13. Jahrhunderts drangen die französischen Bibeln in Oberitalien ein und wurden derartig nachgeahmt, daß italienische Zierbuchstaben, auf die der französische Geschmack nicht einwirkt, in Frankreich erfundene Darstellungen umrahmten«. In der Manfredbibel machen sich auch in den Darstellungen Italienismen bemerkbar, während der ornamentale Stil, die Leuchtkraft und Pracht der Farben auf den in Frankreich und England entwickelten Stil hinweisen. Die realistische Interpretation, die hier Platz gegriffen, faßt, wie bekannt genug, in der Illustration seit der Zeit des heiligen Ludwig festen Fuß. Über diese Periode, seit ca. 1253—70, haben Haseloff in den »Mémoires de la Société Nat. des antiquit. de France 1899«, und weit umfassender Graf Vitzthum in seinem Buche: »Die Pariser Miniaturmalerei« (1907) gehandelt. Auf Schritt und Tritt wird uns die dem Leben zugewandte Auffassung der französischen Künstler bewiesen. Hinsichtlich des Nekrologium von Saint Germain, zwischen 1255 und 1278 entstanden, heißt es: »Die Zeichnung der Monats- und Tierkreisbilder ist scharf und sicher, die Einordnung in den Rahmen geschieht mit feinem Sinn für gleichmäßige Füllung der Fläche. Wo Anlaß vorliegt, sind die Bilder genrehaft ausgestaltet, mit Tier- und Pflanzenmotiven und reich an individuellen Bewegungen der menschlichen Figur. Für das Londoner Evangelienbuch (Brit. Mus. Addit. 17341), das ca. 1290 gemalt ist, hebt Vitzthum die vorzüglich geglückten Charakterisierungsversuche der verschiedenen Tierarten hervor. Er findet übrigens die Erklärung für den plastischen Sinn in einer Berührung mit der gleichzeitigen Elfenbeinplastik. Der Höhepunkt dieser Richtung wird in dem Breviarium parisiense Bl. 1022 erreicht, das wohl von 1296 datiert und dem seit 1292

in Paris als höchst besteuert erwähnten Illuministen Honoré zugewiesen werden muß. Das wesentlichste Merkmal in der Kunst dieses Meisters scheint der Übergang zu individuellen Bildungen gewesen zu sein.

Durrieu schreibt: »une serie d'admirables volumes depuis le s. Louis et les livres illustrés dans le style de maitre Honoré le grand miniaturiste parisien le plus en vogue à la fin du 13 s. ...... conserve encore..... mais il a pour elle.... la vérité des mouvements. ..... Les corps sont allongés. Les femmes ont la taille haute, et cambrée leur sveltessa étant accusée par le raccourcissement de buste et l'allongement de la partie inferieure du corps.«

Die Komposition beharrt aber bei der friesartigen Aufreihung. Die Pariser Schule dringt als wesentlich wirksam nach Châlons, nach Reims, wo ein ausgesprochener Farbensinn besonders zu betonen ist, nach Lâon und Soissons. Unterstützt wird diese realistische Richtung in Frankreich allem Anschein nach durch eine vielleicht seit ca. 1250—90 erfolgte Einströmung von England. Das Hauptwerk ist die in kräftigen Farben gemalte Illustration des Roman de la Poire (fr. 2186). Erzeugnisse, die diesem Atelier nahestehen, finden sich von Sens bis nach Schottland. »Unabhängig kann der Stil in Frankreich und in England nicht entstanden sein..... Ohne Zweifel ist die anfängliche Entwicklung in England die organischere und leichter verständliche. Grundsätzliche Unterschiede von Paris sind: die Auffassung der Figur ist individueller, im Typus des Gesichts, der Stellung des Leibes, in der Bewegung von Armen und Händen und ähnlichem mehr« (Vitzthum). Die zweite Gruppe nordfranzösischer Malerei, die aus dem Stil der Bibel moralisée herauswächst, ist nach ihrem Hauptwerke des Lambert von St. Omer (lat. 8865) zu benennen (von ca. 1250—70). Die Miniaturen sind von einer seltenen Größe und Monumentalität. Überall verrät sich die sicherste Hand des Zeichners, der auf den hohen Nordwesten Frankreichs, Amiens, Arras, Corbie, Lille, Einfluß ausgeübt hat. Neben Frankreich ragen schon damals die Niederlande gebietend empor. In und um Gent und Brügge sind um die Wende des Jahrhunderts Handschriften von reichster Dekoration und vollendetster Ausführung entstanden (Hauptwerk: Antiphonar in der Coll. Martin le Roi zu Paris), die engen Anschluß an England und keine Berührung mit Paris aufweisen, aber mit einem andern flandrischen Zentrum, mit Maastricht, in Verbindung stehen. Als wichtigste Tatsache ergibt sich bei einer genauen Untersuchung der enge Anschluß an England. »Das Interessanteste an diesen Miniaturen aber ist die Fülle der Architekturen, die Freude an landschaftlichen Motiven, weichem, in leichten Strichreihen angelegtem Grasboden, dichten großblättrigen Baumkronen, Flüssen mit Fischen von allerlei Gestalt darin. Damit stehen diese vier großen Romanhandschriften im Britischen Museum allein« (Vitzthum).

Diese flandrische Schule berührt sich mit der nordfranzösischen Malerei, wie es der Psautier de Guide Dampierre in Brüssel (10607) beweist. Er ist etwa 1280—97

bei St. Omer gemalt. Dieser flandro-französische Charakter ist auch in der Histoire d'Alexandre, Brüssel (11040) wahrzunehmen, die wegen der reichen, räumlich empfundenen Schildereien vornehmlich interessieren. Belgien steht also schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts selbständig da, und sein Realismus drang gegen Frankreich bis an die Isle de France bereits damals vor, ja wächst sich zu einem Rivalen von Paris (1310/20) heraus.

In Gent wurde 1816 ein Fresko aufgedeckt von ca. 1300, das Szenen aus einem Aufzuge der Gewerke zeigt. Wauters sagt in »La peinture flamande« 1883, p. 187 dazu: »de plus elles démontrent jusqu'à l'évidence que cet art est national exclusivement flamand, n'ayant aucun attache avec l'art byzantin, dont le reste de l'Europe civilisée subissait encore — en Italie les madonnes de Cimabue«.

Dieser Naturalismus ist bereits in andern Fresken aus dem Ende des 13. Jahrhundert in Mons, Tournai, Kerniel près de Looz (Lüttich) ersichtlich, vgl. Helbig, Hist. de la peinture au pays de Liège.

Vitzthum sieht in Paris einen Stillstand und in dem berühmtesten, hier entstandenen Werk, dem Breviaire de Belleville, einen direkten Zusammenhang mit England oder Belgien. Er fährt dann fort: »Für die Architekturen des Breviaire aber ist die englisch-belgische Kunst nicht mehr maßgebend gewesen, in ihnen ist der erste Eindruck der italienischen Trecentokunst in die Pariser Miniaturmalerei zu sehen. Dafür sprechen in erster Linie die Anlage der Hallen mit den flachen Bogen bei der Verkündigung und beim Thomas, die Zweigeschossigkeit des Hauses, vor dem der Verkündigungsengel kniet. Jedoch muß betont werden, daß eine formale Anlehnung nicht stattfindet. Für die landschaftlichen Elemente aber läßt sich wieder der Anschluß an England nachweisen.« Ich gebe diese Ansichten wieder, kann aber dem angenommenen italienischen Einflusse nicht beipflichten, da ich in den Architekturen entweder nur altüberlieferte Formen oder französisch-gotische sehe, auch in den Hallenanlagen nichts unbedingt Neues erkennen kann. Es fehlt z. B. gerade das bessere Verhältnis der Figuren zum Raum, wie es wenigstens eine Anzahl italienische Arbeiten aufweisen. Vitzthum faßt zusammen (S. 185): »Mehr vermag ich vorerst nicht zu sagen, auf alle Fälle steht eine starke Mischung der im 13. Jahrhundert so streng getrennten Pariser und nordfranzösisch-belgischen Kunst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts außer Zweifel.« Er bespricht dann die Miniaturen zu der Vie des Miracles de Saint Denis und nimmt hier wieder englische Einflüsse an. Wertvoll war mir hier die Betonung der Architektur, »die etwas plumpen Türme mit mehreren Ringen herum und kegelförmigen Ziegeldächern, die vielen oft schräg hinablaufenden Zinnenkränze, die offenen oder geschlossenen Tore mit heraufgezogenem Fallgitter oder eisenbeschlagenen Torflügel sehen wir nur im Norden, wo auch die Architektur in das Bildsystem hereingezogen wird. In den Figuren wird eine Plastik empfunden, die an Holzskulpturen (also dreidimensional gedachte

Figuren) gemahnt«. Damit ist für Vitzthum der Einfluß der belgisch-englischen, ruhig sachlichen Kunst in Paris um 1290—1315 entschieden.

Wir erkennen also jedenfalls in Frankreich eine hochentwickelte Miniaturmalerei, die von realistischen Tendenzen, von dem Willen zur Dreidimensionalität und vom Raumgefühl geleitet wird. Ob die Linien, die Vitzthum zwischen Frankreich, Belgien, England gezogen hat, überall die richtigen sind, scheint allerdings bestreitbar. Martin bemerkt in Bulletins du Bibliophile, Paris 1904, S. 455 zum Breviaire de Belleville, das er zum Teil von Jean Pucelle, Anc. de Sens und Jaquet Macy malen läßt, »et les deux volumes du Breviaire de Belleville que étaient certainement achevés avant 1343. Ces œuvres sont à n'en pas douter.... les plus françaises aussi et les plus parisiennes, car aucune influence etrangère ne s'est encore fait sentir.«

Die Architektur muß jedenfalls als rein französisch-gotisch bezeichnet werden. Die Kompositionen sind prinzipiell durchaus räumlich aufgefaßt, wie z. B. in dem Bilde mit der Darstellung, wie dem Holofernes in seinem Kriegszelte der Kopf abgeschlagen wird. Zu den Landschaften bemerkt Martin: »Les paysages, on les connait: ils sont formés en majeure partie de montagnes ou plutôt de monticules aux formes les plus capricieuses, dont chaque print est surmonté d'un pétit arbre.« Die Anteilnahme an der landschaftlichen Umgebung ist uns auch sonst noch verbürgt, wie etwa durch die Tapisserie. Es wird uns z. B. gemeldet, daß 1328 im Besitze der Königin Clémence von Ungarn waren »huit tapis d'une sort ce parer une chambre a images et arbres de la devise d'une chaco..... pressé soixante quatre livres parisis«. Es handelt sich um Arbeiten von Arras bzw. Tournai, Valenciennes, Lille (Deshaines, Hist. de l'art dans le Flandre 1886, p. 330). Zu der Bibel von 1332 (bemerkte derselbe Forscher) im Meermanno-Westreen-Museum im Haag »le Nativité montre un réalisme, dans lequel des Pays-Bas allaient devant tous les pays de l'Europe; les fonds sont parfois formés d'un paysage.« Im Hotel St. Pol ließ Karl V. eine Geschichte Karl des Großen, von Theseus usw. malen, und in der chapelle principale de la reine waren in der lambris jusques dans les voutes ein Wald dargestellt, Fruchtbäume mit umherkletternden Kindern u. a. m.

Ohne mich in die Einzelheiten der Polemik französischer Forscher, vor allen andern Bouchots, gegenüber dem flandrischen Einflusse einzulassen, bemerke ich, daß mir dieser zum mindesten ein sehr beachtenswerter Faktor in der Weiterentwicklung der französischen Malerei gewesen zu sein scheint. Champeaux und Gauchery berichten uns in »Les traveaux d'art«, Paris 1894, daß Karl V. (1364—80) und seine Brüder, die Herzöge von Anjou, Burgund und Berry sich große, weite Paläste erbauten, die sie kostbar ausstatteten. Die Vergrößerung zu Mehun begann 1367. Unter den Künstlernamen finden wir André de Beauneveu, Jean de Liège, Jean de Bruges und den Architekten Guy de Dammartin, dieser gehört zu den Schülern, die Raymond du Temple, Jean de St. Romain bei den Bauten am Louvre, in Vin-

cennes und am Hotel St. Paul für Karl V. um sich gesammelt hatten. Die Bildhauer am Louvre waren Jean aus Lüttich, Jean de Lannay, Jacques aus Chartres. Berthou Bondel, P. Beaumain, Rob. Besançon, Jehan Bellet, G. Bergoring, Jehan de Huy, Hennequin le Flamand, Jean le Gascoing: also viele Flamländer.

Es scheint mir nicht unberechtigt zu sagen, daß die Worte, welche Lafénèstre in »La Miniature« (Expos. d. prim. fr. 1904, Gaz. d. B. A. p. 41) schreibt, die französische Kunst charakterisieren, »la recherche de plus en plus scrupuleuse de la vérité« stark betont auf das Konto der Flamländer zu setzen seien. Das vermittelnde Zentrum könnte zunächst Hesdin, zwischen Paris und Brügge gelegen, gewesen sein, wo die Prinzessin Mahaut d'Artois eine Reihe von Künstlern (von 1295—1329), z. B. Etienne aus Auxerre, Erard aus Orléans und Jacquemard aus Hesdin u. a. m. versammelte. Weiterhin wird Paris eine bedeutsame Rolle als Mittelpunkt zuzuweisen sein.

Ebenso wichtig wie die Landschaftsmalerei ist für die Entwicklung des realistischen Sinnes, sowohl für die Plastik wie für die Malerei, das Porträt gewesen. In Frankreich hat man allem Anschein nach bereits schon im 13. Jahrhundert, um die äußerste Naturtreue in der Nachbildung Verstorbener zu erhalten, die Totenmaske verwendet, wie die Statue der Königin Isabeau in Cosenza (gest. 1271) zu erweisen scheint (Bertaux, Gaz. d. B. A. 1898, S. 265). (J. Kunze, Zur Kunde des deutschen Privatlebens in der Zeit der salischen Kaiser, 1902). Schlosser teilt uns mit (Geschichte der Porträtbildnerei in Wachs, J. d. K. d. a. K. 29, 1911, S. 191 ff.), daß die uns schon vom Altertum überlieferte Sitte, den Toten, wenigstens dessen Gesicht und die Hände in Wachs nachzubilden und zur Schau zu stellen, im französischen Mittelalter auftauchte. Die ältesten Nachrichten reichen bis in die zweite Hälfte des 14. Jahrhunderts zurück. Die Betonung der Naturtreue tritt überall auf »Au plus vive que faire on peult« wird stets verlangt (Mâle, »l'Art rélig. etc.« S. 457 ff.). Trotzdem wird man gegenüber den gemalten Bildnissen in der Miniatur hinsichtlich ihrer Porträttreue ein gesundes Mißtrauen walten lassen müssen, und ob die Glasfenster in Chârtres, wie Bouchot will, für die Porträtmalerei von Wichtigkeit sind, möchte ich ebenso bezweifeln, wie ich dies hinsichtlich der meisten Dedikationsbilder tun möchte (vgl. im übrigen »Exposition des Portaits à la Bibl. nat.« von Couderc in Gaz. d. B. A. 1906, 3. Fasc., p. 379 ff.). Hingegen war die Zusammenkunft zwischen Johann dem Guten und Eugen IV. zu Avignon, welche uns in einem Bilde hinterlassen ist, sicher mit der Absicht, Porträts zu geben, gemalt. Die Kopie von Gaignières scheint ganz unbezweifelbar französischen und nicht italienischen Charakters zu sein. Im Hotel Saint Pol bewahrte Karl V. ein Bild mit vier gemalten Porträts auf, von Karl V., dem deutschen Kaiser, seinem Vater, Johann den Guten, und Eduard von England (1327—1377), das Bild ist nach Bouchot 1359, nach Poète aber erst 1383 (?) von Jean von Orléans gemalt. Das Porträt Karls V. in der Vulgata von Jean de Vaudetar am 28. März 1373 überreicht, charakterisiert

Guiffrey: Le portrait est dessiné et peint avec une telle perfection, qu'il donne la plus haute idée du talent de l'artiste, und Gonse, Chronique des Arts 1877, p. 37: le portrait est un chef d'œuvre de finesse et de cette epoque je n'en sais pas qu'il égalé (n. Deshaines p. 543/44). Auch hier dürfte niederländischer Einfluß mitbestimmbar gewesen sein. Die Wanderung des niederländischen bzw. flämischen Einflusses nach Frankreich ist uns übrigens auch durch eine Reihe von Künstlernamen in französischen Orten (Deshaines in l'art belgique S. 578, 581) erkennbar. Ein wichtiges Werk entstand in dieser Zeit, der Parement de Narbonne. H. Bouchot (Gaz. d. B. A. 1904) und Müntz sind der Ansicht, daß dieses Werk, dem Karton nach, dem Maler Jean aus Orléans in Paris zuzuweisen ist (ca. 1374—80 entstanden). Der Altarbehang ist »en blanc et noir« gearbeitet, also grau in grau. Er berührt sich in seiner Wirkung demzufolge mit der Grisaillemalerei, einer Technik, die in Frankreich längst bekannt war und für die Karl V. eine Vorliebe gehabt zu haben scheint. Diese Manier kommt von der Glasmalerei her, ist in dieser seit dem 13. Jahrhundert bekannt und für die französischen Miniaturisten seit der Mitte des 14. Jahrhunderts nachgewiesen. Italien lernt diese Technik erst vom Norden kennen. Hier kommt evtl. der niederländische, oder wie auch gesagt ist, bereits der italienische Einfluß in Frage. Der erstere insofern, als unter den Malernamen der des Jean Bondolf oder Bondol aus Brügge auftaucht, der 1368 für den König malt, und 1378/79 die Kartons der Apokalypse von Angers für den Herzog von Anjou zeichnete. Die historische Verbindung zwischen Frankreich und den Niederlanden stellt bekanntlich die hier herrschende Secundogenitur des französischen Herrscherhauses her. Dieser fiel Burgund zu (1363). Damit ist Avignon in die Nähe der französisch-niederländischen Kunst gerückt. Am Hofe Philipps des Kühnen war Jean aus Artois beschäftigt. Er war 1373 bereits bejahrt und verschwindet 1380. Er hatte in der Lombardei gearbeitet. Im Jahre 1328 tauchten die Bilder de l'ouvraige de Rome und gegen ca. 1370 die noch dunklere Angabe »l'ouvraige de Lombardie« in fanzösischen Urkunden auf. Wir haben darunter nach Ansicht französischer Forscher gewisse dekorative Motive zu verstehen, vielleicht auch einzelne technische Entlehnungen. Können wir in Frankreich ein Zentrum für diese italienische Invasion feststellen? Es wird hier auf Avignon, dem Sitze der Päpste im 14. Jahrhundert hingewiesen. Damit haben wir die schwierige Frage »Avignon« berührt. Es ist nun zunächst unsere Aufgabe, festzustellen, wie die Stellung der Malerei in Avignon vor Eindringen der Italiener und wie die der Franzosen zu den Italienern des Trecento war. Labande (Les Miniaturistes avignonnais, Gaz. d. B. A. 1907, S. 213 ff.) nimmt an, daß unbestreitbar bereits vor Eintritt der Päpste in Avignon ein Kunstleben geherrscht habe. Johann XXII. errichtete eine Schule von Schreibern (vgl. M. Faucont, La librairie des papes d'Avignon). Es ist aber kein Name bekannt. Unter Bénoit XII., wird André aus Beauvais (1373—1442) zuerst genannt, er war, wie es scheint, nur ein Ornamentist. Dann wird Bernhard aus Toulouse, ca. 1350—68, erwähnt, der

auch Miniaturen malte. Unter Clemens VII. wird des Jean Bandini und Jean Burnell oder Burnelli, 1399 des Jean aus Toulouse, der in Norditalien gearbeitet hatte, gedacht, gleichzeitig werden Antoine Sanches und Gontier als Schreiber bzw. Iluministen aufgeführt; aber die große Menge der Werke, die in Avignon nötig waren und die zum Teil erhalten sind, können mit diesen wenigen Namen in keine Verbindung gesetzt werden. Eine Reihe von Werkstätten, deren Namen zum Teil bekannt sind (S. 120 ff.), waren in der Stadt. Allem Anschein nach kam die große Masse der Maler aus dem Norden Frankreichs, aus Beauvais, aus Paris, Chartres, Tournai, Troyes, aus Toulouse, auch aus Spanien (vgl. Requin, Documents sur les peintres.....d'Avignon au 15 s., S. 35 ff.), kaum zwei oder drei können als Italiener angesprochen werden. Wichtiger sind vielleicht die italienischen Studenten, die in Avignon studierten und Bücher mitbrachten (?), welche in Italien illuminiert waren. Unter Bénoit XII. kam dann Simone Martini nach Avignon. Die Frage nach der Einwirkung der Malerschule Avignons ist umso schwieriger, als der Beweis, daß bestimmte Miniaturen in Avignon entstanden sind, nur schwer zu liefern ist. Labande stellt eine Liste auf, nach der die Miniaturen ziemlich weit ins 14. Jahrhundert hinein rein französisch sind, nach der dann unter Johann XXII. ein Mischstil auftritt, dem eine Manier mit stärkeren italienischen Beimischungen folgt. Für den Mischstil unter Johann XXII. (1316—1334) verweist er auf ein Pontificale, Manuskript 203, in Avignon, dessen Zeichnung aber eigentlich mehr an Frankreich als an Italien erinnert. Labande bemerkt hierzu: »Mais pas plus en Bohême qu'en Avignon l'art italien ne peut alors s'implanter d'une façon decisive et c'est l'influence française qui de part et d'autre paraît l'emporter« (p. 236). Ein ausgesprochener Mischstil wird aber in Avignon erst um 1370 festzustellen sein. Labande erwähnt das Leben Christi von Ludolphe le Chartreux Nr. 337 als Beispiel. Labande betont schließlich, daß die Stilkritik »extrémement difficile« sei. In einer Abhandlung, welche Mâle über »La miniature à l'exposition des primitifs« (Gaz. d. B. A. 1904, III p. 49) geschrieben hat, bemerkt er: »Ce serait une erreur d'attacher une extrême importance à la nationalité des artistes d'alors. Il suffit de savoir dans quel milieu ils ont vécu. Tous les artistes qui venaient à Paris travaillaient à la manière française. Tous peuvent être revendiqués par la France. C'est une des fautes de Courajod d'avoir insisté outre mesure sur l'origine flamande de quelques-uns de nos maîtres du XIV s. Ne se sont-ils pas tous mis à notre école? Et d'ailleurs que pouvaient-ils nous apporter de nouveau....? Même ceux qui nous apportent quelque chose, commes les Italiens, qui travaillaient pour les ducs ou les Flamands voyageurs qui avaient vu l'Italie, mêlent si bien leur manière à la nôtre qu'on ne la discerne plus. Le fameux Térence du duc de Berry est au moins aussi Français qu' Italien. On entrevoit dans les Heures de Chantilly plus d'un souvenir de l'art italien, mais tout cela fondu en un tout harmonieux qui est l'art de Paris, au commencement du XV s. De même on serait embarrassé de dire ce qui est proprement italien dans les premières pages du

Josèphe du duc de Berry, qu'un vieil inventaire qualifie d'ouvraige de Lombardie.«

Ces miniaturistes, qu'ils soient Français ou qu'ils le soient devenus, ont une passion commune: l'amour de la nature. Ce qui caracterise la seconde moitié du XIV s. etc.

Diese Annahme geht meiner Ansicht nach in der Betonung der französischen Kunst entschieden zu weit, hat aber insofern eine Berechtigung, als die seit Jahrhunderten stetig sich fortentwickelnde Kunst Frankreichs tatsächlich in keiner Hinsicht von fremden Einflüssen fundamental beeinflußt ist, insofern wir die Niederlande ausnehmen. Jedenfalls kann m. A. n. von einem Siegeszuge Italiens in Frankreich-Niederland von dem Eintritt der Sienesen in die Kunst von Avignon nicht die Rede sein.

Die maßgebenden Männer für Avignon waren die Päpste. Welche Stellung nahmen sie zu der italienischen oder zu der französischen Kunst ein? Clemens V., ein Gascogner (Bertrand de Got), der von 1305—1314 regierte, blieb in Frankreich ohne den Boden Italiens betreten zu haben; Johann XXII. (Jacob Duèse), 1316 in Avignon gewählt, begann ein Schloß zu bauen, umgab sich mit Franzosen und gab der Kirche einen französischen Charakter. Ihm folgt Benedict XII, Jaques Fournier, dann Clémens VI., Pierre Roger Beaufort (1342—52), dann Innocenz V., Stefan Aubert (1352—62), dann Urban V, Guillaume Grimoard (1362—1370) und Gregor XI., Pierre Beaufort (1370—78), der zwar nach Rom definitiv zurückkehrte, aber nicht einmal die italienische Sprache verstand. Der italienische Einfluß war bei diesen französischen Päpsten, die sich als französische Barone bezeichneten und als solche lebten unzweifelhaft nicht stark, trotz Petrarca und Simone Martini; denn sie kannten ja gar nicht Italien und seine werdende Kunst, sie hatten so wenig Verständnis für Italien, daß Provençalen fast ausschließlich die Regierung im Kirchenstaate führten. Erst der Aufstand, den 1375 Florenz gegen die immer tyrannischer werdenden französischen Statthalter im Kirchenstaate und auch im Kirchenregimente in Italien, brachte hier einen Wandel. Diese französischen Päpste nahmen ein so geringes Interesse an der ewigen Stadt, für sie doch in erster Linie »Italien«, daß »im St. Peter und Lateran die Herden bis zum Altare im Grase weideten. Viele Gotteshäuser waren ohne Dach, andere dem Einsturze nahe — non dico se sono coperti gli altari, che della polvere sono più sovvenuti che di altro ricoprimento da quegli che i titoli tengono di esse« (Pastor, nach Lettera del v. L. Marsigli X—XI, und Gregorovius, Die Grabdenkmäler der Päpste). Also am Hofe war gar kein Interesse für Italien und italienische Kunst. Aber die Berufung Simone Martinis (bzw. Giottos durch Benedict XII.)! Hier darf zunächst noch der Profangeschichte das Wort weiter erteilt werden. Der ältere Bruder Roberts des Weisen von Neapel, der provenzalische Prinz Ludwig (von Toulouse) war am 19. August 1298 gestorben und bereits am 7. April 1317 von Johann XXII. heilig gesprochen; das für Robert den Weisen

bedeutungsvollste Ereignis, die Überweisung der Krone Neapel durch Ludwig hat aber Simone Martini in Neapel (Lorenzerkapelle) in einem großen Gemälde verewigt (ca. 1325). Es ist also nicht unwahrscheinlich, daß der angiovenische König von Neapel den Meister Martini nach Avignon empfohlen hat, um so eher, weil Siena und Neapel künstlerisch insofern enger zusammenhängen, als viele sienesische Bildhauer und Baumeister hier tätig gewesen und noch waren. Andererseits kann darauf verwiesen werden, daß Siena damals noch der große Geldgeber der Kirche war. Es ist also a priori gar nicht anzunehmen, daß in Avignon an dem völlig französischen Hof besondere Interessen für italienische Kunst bestanden haben, um so weniger, als der französische Partikularismus unstreitig damals ebenso stark wie heute war. Und warum sollte denn den Franzosen eigentlich die italienische Kunst imponieren?

Ehe wir aber die kunsthistorischen Beziehungen hier weiter verfolgen, seien ganz kurz allgemeinere Dinge berührt, und zwar die Schilderungen profanen Lebens, die wir für Frankreich und Italien erhalten haben Brunetti Latini, der Freund Dantes, schildert z. B. in seinem Buche Tesoro (ed. Paris 1863) das französische Schloß als zwischen Wiesen und Gärten gelegen, mit geräumigen, schön ausgestatteten Zimmern versehen. Als Szenen der hier gebotenen Malereien wurden die antike Sage wie das alltägliche Leben herangezogen. Im Jahre 1355 lies z. B. Johann der Gute dem Herzog von der Normandie das Schloß Vaudreuil durch den Maler Jehan Costé ausmalen mit der Geschichte Cäsars, darunter einen Streifen mit Tieren auf einem Jagdzuge. Wandmalerei wie Flügelaltar waren in feinen Ölfarben ausgeführt. Im Schlosse Valenciennes malte der Maler Loys, 1375, eine Schachbrettszene. Die Tapisserien stellten mit Vorliebe Romanszenen, Tourniere, Jagden, Bilder aus dem Landleben und ähnliches dar. Selbst auf Elfenbeinarbeiten finden wir Begebenheiten des höfischen Lebens geschildert, die antike Sage, die Romane von Lanzelotte und Parcival (vgl. Schlosser, Ein veronesisches Bilderbuch usw., Jahrb. d. a. K.-H. 16, 144 ff.) dargestellt.

Gehen wir aus Frankreich heraus, so finden wir in Italien, ganz besonders in Oberitalien, eine verwandte Bewertung derartiger Motive. Die Tapete von Sitten, jetzt in St. Moritz, ist ein alter Zeugdruck des 14. Jahrhunderts, auf dem der Roman des Ödipus in offenbar französischer Auffassung dargestellt ist. In London wird ein lateinischer Traktat vom Ende des 14. Jahrhunderts aufbewahrt, der in Genua entstanden ist und dessen Randbilder Blumen, Blätter, Insekten in französisch-niederländischer Art enthalten (Abbildung in Caleographical Society, Taf. 149 und 150). Die Burg Can Grandes in Verona war ganz nach Art französischer Paläste ausgestattet. Jacobo Avanzi und Altichiero malten in Avio zwei große Säle mit den Kämpfen um Jerusalem aus, deren künstlerischer Hauptwert in den Schlachtbildern zu suchen gewesen zu sein scheint (nach Campagnola). In Verona ist während des ganzen 14. Jahrhunderts eine ausgedehnte Profanmalerei literarisch nachweisbar. In S. Fermo Maggiore sind die Fresken erhalten, auf denen in sehr lebensvoller Weise

die Erlebnisse zweier Franziskaner in Delhi erzählt wird (Kurth). In Padua war in Salone die Geschichte von Theben gemalt, die wir besonders oft auf französischen Teppichen dargestellt finden. Ein kleinerer Saal enthielt Darstellungen der Friedens- und Kriegstaten der Carrarer. Die Spuren solcher Verbindungen Italiens mit Frankreich hat Schlosser in seiner Abhandlung über Giustos Fresken in Padua (Samml. d. a. K.-H. 18, 1896) verfolgt. Giusto war, nach Marc Anton Michel, ein Florentiner, und ist 1397 in Padua gestorben. Nach alter Tradition soll er in der Capella di Sant Agostino in den Eremitani die Vertreter der freien Künste, der Laster und berühmte Männer des Augustinerordens gemalt haben. Im Kastell von Pavia waren, nach dem Briefe des Gentile da Fabriano vom 25. September 1380, höfische Szenen und Tiermalereien dargestellt. In seiner Abhandlung über Thomas da Modena schreibt Schlosser (im Jahrb. d. S. d. a. K.-H., Bd. 19, in bezug auf die Malereien in der Loggia de Cavalieri in Treviso, ca. 1313, die den Kampf der Griechen um Troja darstellen): »Wir befinden uns hier völlig auf dem Boden der nordländischen, französisch-deutschen Kunst..... Es ist durchaus nicht notwendig, etwa an nordländische Künstler zu denken, das ritterliche Oberitalien dieser Zeit ist durchaus französisch nach Art und Sitte.« Die Verbindung ist wohl für die bildenden Künste in erster Linie durch Miniaturen hergestellt worden. Für die Trevisaner Kunstgeschichte sind besonders wertvoll die Ricordi des Olivier Forcetti von 1395 (vgl. Jahrb. d. S. d. a. K.-H. 18), derer in diesem Zusammenhang gedacht werden soll, da es dort heißt: »ein Maler, Magister Marcus, habe deutsche Tücher gemalt, die sich in San Francesco der Minoriten in Treviso befänden. Bei den Fraris seien auch Glasgemälde seiner Hand erhalten.« Eine venezianische Rezeptensammlung des Britischen Museums enthält nun eine Notiz »ad faciendum lazurum cum quo poteres dipingere in muris ed pictilibus secundum fratrem Paulum ordinis fratrum minorum«. Es handelt sich offenbar um denselben Paulus von Venedig, von dem sich auch in der Sakristei der Conventuali in Vicenza ein Tafelbild von 1333 gefunden haben soll (abgedruckt bei Mary Field, original treatises ..... on the arts of painting, London 1849, 1). Wir werden mit alledem offenbar auf die Technik der gemalten, auf beiden Seiten gleichen Tücher hingewiesen, eine Technik, die im Norden, besonders in Flamland, beliebt gewesen ist. Daß französische Romane unmittelbar als Vorbild für Malereien sogar in florentinischen Palästen genommen wurden, hat Bombe (in der Gaz. d. B. A. 1911, S. 231ff.) für ca. 1395 nachgewiesen. Es scheint, daß hier Antonio Pucci im Palazzo Davanzati die Geschichte der Dame von Verdy gemalt hat.

»Ces fresques sont importantes...... parcequ'elles revelent pour la première fois la grande influence des fabliaux français du Moyen âge sur la peinture murale en Italie.« — Bombe nimmt mit einigen Bedenken einen Nachfolger Orcagnas an.

Bleiben wir bei der Erörterung allgemeiner Fragen noch einen Augenblick stehen, so sind die literarhistorischen Beziehungen zwischen Frankreich und Italien zu erwähnen, die wir heute bei G. Paris in seiner Geschichte der altfranzösi-

schen Literatur und, eingehender, bei Suichier und Birch (Geschichte der französischen Literatur II, 1913) behandelt finden. Die Italiener verehrten in den Provençalen geradezu die Meister der Lyrik. Französisch wurde als die anmutigste und verbreitetste Sprache betrachtet, wie dies Brunetto Latini (gest. Florenz 1294) betonte und Marco Polo (gest. 1324) vornehmlich dadurch bewies, daß er seine berühmten Reiseberichte zuerst französisch und dann erst toskanisch und lateinisch niederschrieb. An diesen paar Andeutungen mag es hier genügen. Wie stellte sich nun aber die italienische Malerei im Trecento zu Frankreich?

Die letzten großen Maler, welche die Päpste in Rom noch hatten entstehen sehen, waren Cavallini, Giotto. Wie standen diese Meister der französischen Kunst gegenüber? Nun, es kann keinem Zweifel unterliegen, daß die Krönung Mariä in S. Maria maggiore in Rom vom französischen Kunstgeiste stark berührt ist; auch Cavallinis Malereien in Donna Regina in Neapel, haben neben der neuzeitlichen antikisierenden Richtung auch eine walisisch-französierende Auffassung (vgl. z. B. die Verwendung der Architekturen, die Umreißung der Köpfe oder Einzelfiguren, wie den Verkündigungsengel mit französischen Miniaturen und Kleinskulpturen) und über Giotto hat meines Erachtens Axel Romdahl Bezeichnendes gesagt. Er bemerkt in »Stil und Chronologie die Arenafresken« (Jahrb. d. pr. Kunstsmmlg. 1911, p. 17): »Überall in diesen Bildern begegnen uns die festen und klaren, schwer und würdevoll drapierten Gestalten der französischen Hochgotik. Es wäre unmöglich, alle Beispiele und Parallelen hier aufzuführen...... Immer und immer kommt man bei den Marienfresken auf die Gedanken von Reimes, Amiens und anderer Hauptorte der hochgotischen Skulptur. Aber nicht nur für den Figurenstil, sondern auch für die Komposition kann Giotto von der Plastik nördlich der Alpen gelernt haben: die Begrenzung der Szene zum Vordergrunde, die natürliche Gruppierung und wirkungsvolle Aufstellung, ja sogar die Verwendung von Licht und Schatten. Die Plastik, von der hier die Rede sein kann, nicht die Portalskulpturen, sondern zum Beispiel die Lettner und Chorschranken waren ja oft genug bemalt, und näherten sich dadurch der Malerei.« Romdahl macht auch noch eine wichtige Bemerkung hinsichtlich des Verhältnisses der etwas früheren italienischen religiösen Malerei zur nordisch-gotischen Skulptur, indem er diese auch in den Fresken des sogenannten Cäcilien-Meisters in der Oberkirche von Assisi wirksam findet. Mir ist vor den Originalen dieser Gedanke nicht gekommen, um so stärker aber der, welchen Romdahl im Hinblick auf Giotto ausgesprochen hat. Und wenn Wulff von griechischem Bildgestaltungsprinzip spricht, so ist er gar nicht weit von Romdahl und mir entfernt. Denn erstens hatte Wulff das bildhauerisch-plastische Moment erkannt und zweitens herrschte ja in der französischen Plastik der gute antike Reliefstil, der von dort durch Andrea Pisano nach Italien kam. Wulff schreibt (p. 321 R. f. K. 27): »Das wunderbarste an Giotto bleibt gerade, wie er aus dieser Doppelströmung im Ducento einen einheitlichen Stil entwickelt, in dem das griechische (also ein

plastisches!) Bildunggestaltprinzip die Kette, die abendländische (id est nordländische!) Menschen- und Raumdarstellung hingegen den Einschlag bildet.« Es wird sich empfehlen, jetzt einen Blick auf Siena zu werfen. Hier hat Wulff in seiner Abhandlung zur Stilbildung der Trecentomalerei m. A. n. (Rep. f. Kunstw. Bd. 27, 1904, S. 89 ff.) das richtige Wort gefunden: »Soviel steht im allgemeinen fest, daß in der zweiten Hälfte des Ducento allmählich und überall in Italien das französische Ornament und mehr und mehr auch die französische Illustration in den Buchschmuck eingedrungen ist.« Duccio muß in Siena zuerst unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Weigelt bemerkt in seiner Monographie (Leipzig 1911), daß die französisch-gotische Miniatur der treibende Faktor bei der Stilentwicklung Duccios gewesen sei. »Worauf es ankommt, ist die Beantwortung der Frage, ob nicht die gotische Miniatur in Italien, sei es in Siena, sei es in einer andern Schule eine gewisse Vorarbeit bei der Entstehung einer rein raumhaften und plastischen Bildauffassung geliefert hat.« Weigelt betont in diesem Zusammenhange (S. 208), daß die Gotik damals nach Siena gekommen sei, und daß deren Hallen sich in Duccios Werken wiederfinden. Wulff fährt a. a. O. fort, daß »mit der gotischen Miniaturmalerei sofort auch in die italienische Malerei der Geschmack für helle, ungebrochene Farben gekommen sei«. Recht interessant ist in diesem Zusammenhange in der Bibliothek von Siena ein Libro de Sequenze G III 2, in dem Miniaturen in der Art Duccios gemalt sind. Vor S. LXXXVI finden sich Malereien, die gleichzeitig, aber ganz anders behandelt sind, französische feine Federzeichnung, leichtere, dünnflüssigere, hellere Farben und gleichzeitig ein wenig realistischer modellierende Züge aufweisen. Das Hinübergleiten beider Richtungen ineinander tritt recht gut heraus. Auch G III 7 könnte hier erwähnt werden. Die Tafelmalerei ist abhängig von der Miniaturmalerei. Im Ducento war in Bologna vor Siena der Mittelpunkt der Stilbildung, und hier wurde schon in den letzten Jahrzehnten dieser Periode die heitere Farbenfreudigkeit als herrschend erwähnt. Über Franco und Oderisi da Gubbio, der schon 1271 tätig war, unterrichtet uns Dante im Purgatorio 15, Vers 79: »Bist Oderisi du, der Vielverehrte Gubbios — sprach ich — den die Kunst umstrahlte, die Miniaturkunst, wie Paris es lehrt, o Bruder, schönere Blätter malte Bolognas Franco.« Die Miniaturmalerei wurde in Siena auch von den Tafelmalern viel geübt. »Sicher erscheint nur, erläutert Wulff, daß die gotische Miniaturmalerei, welche auch in Siena die Grundlagen der Illuminierkunst bildete, bereits in den Gesichtskreis Duccios getreten war und im entscheidenden Zeitpunkte der trecentistischen Stilbildung einen wirksamen Faktor im Kunstleben Sienas bildete« (S. 97). »Simone Martini kommt aus der Miniaturmalerei her... gotisch ist aber vornehmlich diese hochaufgerichtete, schlanke, blondhaarige Madonna selbst mit dem Schleier und der Krone und mit dem schönen Faltenwurf in der Maestà«. Meiner Ansicht nach ist das Madonnenideal Simone Martinis das französische und abhängig von den Elfenbeinstatuetten, die von Frankreich importiert wurden. Deshalb hat er die eher kleine, gerade —

nicht wie selbst bei Lorenzetti leicht gebogene — Nase, den kleinen Mund und den hohen Stirnschädel. Auch das Kind ist ein nordisches, nicht ein italienisches. Ebenso ist die elegante Haltung der Madonna, der vornehm-freie Gewandwurf im Sinne der vornehmen französischen Dame, die schon seit dem Ducento das Vorbild der französischen Bildhauer gewesen ist. Lübke hat mit sicherem Künstlerblick dies m. W. zuerst ganz klar erkannt. Deshalb gefiel Simone Martini den Franzosen so gut, weil er ihnen so verwandt war, in der ihnen abgesehenen Form und in dem eigenen Empfinden. Erst später gelangte Simone, nicht zu seinem Vorteile, unter den Einfluß des byzantisierenden Madonnenbildes des Duccio. »Simone Martini hat die Raumdarstellung selbst kaum erheblich vervollkommnet.« Simone Martini aber war der »große Maler« in Avignon! — In Siena bringen erst die Lorenzetti seit ca. 1335 Figuren und Umgebung in ein besseres Verhältnis. Es ist bei alledem zu betonen, daß bereits »in der gotischen Miniaturmalerei, und zwar schon in der französischen, auf ihrer frühesten Stufe, unverkennbare Ansätze einer Raumbildung vorliegen, die wir bei Duccio und Giotto, eventl. unter antik-byzantinischem Einfluß, auf eine höhere Stufe gebracht sehen«. Wulff greift hierbei auf den Psalter des heiligen Ludwig zurück. »(In den) Kompositionen, bemerkt er, sind durchaus körperlich-räumliche Anordnungen, deren einziges Darstellungsmittel die Überschneidung bleibt, die aber dafür eine um so reichere Anwendung findet, (wahrzunehmen).... das Streben, Körper und Tiefendarstellung zu erreichen, wird handgreiflich. Wenn auch die malerisch-plastische Modellierung fehlt, die erst die italienische Miniaturmalerei gewinnt, so ist es jedenfalls falsch, daraus einen prinzipiellen Gegensatz abzuleiten. Hier liegt vielmehr nur eine Inkongruenz von Kunstwollen und Kunstvermögen vor, die früher oder später auch ohne italienischen Einfluß (der im einzelnen auch sicher wenig erweisbar sein wird) zur Vervollkommnung des letzteren geführt haben würde. Mit der Entfaltung plastischer Auffassung hebt die Gotik in Frankreich an, dieselbe wird alsbald auch in der Malerei zur treibenden Kraft.« Schon im Psalter des heiligen Ludwig finden wir, möchte ich anmerken, unter einem Flachbogen die offenen Häuser und Hallen wie bei Giotto, der auch »an die französische Miniaturmalerei anknüpft« (a. a. O. S. 236). Wer sich die Berechtigung dieser Behauptung recht klar vor Augen führen will, muß sich diese Miniaturen groß als Lichtbilder projizieren, dann werden Wollen und Können sich recht klar darstellen. Die gerade durch Giotto bekannt gewordene dünnsäulige, dekorative Architektur mit Cosmatenarbeit »ist, nach Wulff, am Ende des Ducento, man weiß nicht recht wo, ausgebildet, plötzlich da; wohl aus einem Zentrum der Buchmalerei, wohl in Umbrien, wo die Cosmaten herrschen«.

Ich glaube, daß ich auch in diesem Falle auf die französischen Miniaturen vom Ende des Ducento verweisen muß; denn die dünnsäulige gotische Architektur ist klar erkennbar. Es versteht sich auch eigentlich von selbst, daß diese das Vorbild gegeben hat; denn die hohen schlanken Stützen in den lichtvollen Hallen mußten

jedem Beschauer als ein Neues erscheinen und den neuzeitlichen Maler zur Darstellung reizen. An byzantinische Überlieferung anzuschließen, scheint mir schon deshalb ganz unangebracht, weil gerade das Luftige, das leichte Emporstreben, hier fehlt, selbst in frühen Arbeiten, wie in Saloniki, wo der antike Wanddekorationsstil noch vorteilhaft einwirkte.

Verfolgen wir jetzt das Eindringen der nordischen Elemente weiter in Florenz, so begegnen wir ihnen etwa in den Malereien des A. Orcagna, ohne daß ich von mehr als von allgemeinen Eindrücken sprechen könnte, wenn nicht die lichtvollen hellen Farben und die Beziehungen zu den Sienesen herangezogen werden dürfen. Da der Maler Orcagna von dem Bildhauer nicht getrennt zu werden braucht, wenn es sich um allgemeine Erörterungen handelt, so sei es gestattet, ausnahmsweise, hier auch auf Skulpturen die Aufmerksamkeit zu lenken. Ich denke hier z. B. an das Relief mit dem Tode Mariä im Or San Michele 1359 (vgl. Suida, Florentinische Maler um die Mitte des 14. Jahrhunderts). Die Komposition ist durchaus transalpinisch, ja schlechthin deutsch, wie auch die kurzen Figuren mit den großen Köpfen und den derben Gesichtszügen an deutsche Arbeiten gemahnen, während Werke wie »der Glaube« an französische Werke erinnern. Giovanno da Milano, der 1350 als Johannes Jacobi da Como da Kaverzaio bezeichnet wird, läßt in seinen Männertypen entschieden ein germanisch-longobardisches Gepräge erkennen, ebenso erinnert der Faltenwurf ganz evident an französische Plastik. Mit dem Raumgefühl in seinen Arbeiten verbindet sich das Streben nach plastischer Wirkung der Einzelgestaltung und nach kräftiger Modellierung derselben in Licht und Schatten. Giovanni hat auch eine starke und durchaus unflorentinische koloristische Begabung, wie dies auch Osw. Siren, der den Künstler m. A. n. etwas zu niedrig stellt, hervorgeht. Einen Gradmesser der hohen und originellen Begabung des Meisters und seines intensiven Naturstudiums geben die mit seltener Kunst wiedergegebenen Tiere in den Fresken der Capella Rinucci in Santa Croce 1360. »Diese Fresken sind aber das bedeutendste Denkmal räumlich monumentalen Stiles, das Florenz aus dem Trecento aufweist«, Toesca (a. a. O. S. 232 f.) nimmt an, daß er ursprünglich in der realistischen und koloristischen Auffassung seiner Heimat gebildet und vielleicht unter den Einfluß der Sienesen gekommen sei. Toesca betont die lebenssichere Schilderung und die auf plastische Erscheinung bedachte malerische Behandlung. Suida stellt Giovanni da Milano unter den Einfluß von Bernardo Daddi und meint, in ihm wurzele die Kunst der Altichiero und Avanzi, jener Realisten von Padua. Dieser letzteren Ansicht tritt Venturi bei in »Storia del arte« (7 und 8). Damit würde man m. A. n. mit Recht, sowohl das dem Alltag zugekehrte realistische Streben als auch die koloristischen Bestrebungen dieser beiden Paduaner in weiterem Abstande auch mit der französischen Infiltration zusammenbringen können. Auch Spinello Aretino scheint mir mehr als vom Hörensagen von nordischer Kunstauffassung gewußt zu haben. Mehr möchte ich allerdings nicht sagen. Von Florenz und Siena führen zwei breite Linien

nach Pisa. Für die Todesbilder in Campo Santo wurden mit mehr oder weniger Bedenken die Namen Orcagna und Pietro Lorenzetti genannt. Diese merkwürdigen Bestimmungen waren beide nicht ohne Grundlage. Die erstere, weil Orcagna mit der Pisaner Kunst schulmäßig zusammenhängt; die andere Namensnennung ist anders zu erklären. Hier hat meiner Ansicht nach Graf Vitzthum in seiner Abhandlung: Über die Quellen des Stiles im Triumph des Todes, das richtige getroffen (Rep. f. Kunstw. Bd. 28, S. 199 ff.). »Das Besondere, bemerkt er, sind weniger die großen Gesten als die Lebensäußerungen der ruhigen Gestalten. Die sitzende Madonna, der in lebhaft ausgeschwungener Haltung stehende Michael, der leicht vorwärtsschreitende Erlöste rechts, die Frauen, die in stiller Lust die Köpfe neigen, und dann die Reiter, wie sie im Sattel sitzen, sie alle zeigen eine Durchdringung des ganzen Menschen mit einheitlichem Lebensgefühl, dabei eine Eleganz und einen dekorativen Reiz, wie solcher in ganz Italien nicht seinesgleichen hatte. Zusammenfassend können wir sagen: ein unbedingter Anschluß an eine bestimmte italienische Schule ist für den Triumph des Todes nicht nachzuweisen. Der Meister hat Anregung von Siena, Florenz, und wohl gar von der Romagna her empfangen. Siena (französisch-nordisch infiziert!) steht an erster Stelle, und zwar nicht allein für die Motive, sondern für das Technische: in der klaren Kraft, dem freien Fluß der Zeichnung, der entschiedenen Plastik der Gestalten zeigt sich Ambrogio Lorenzettis Lehre. Aber vieles in den Einzelheiten, Pflanzen, Tiere und das Wichtigste in den Grundlagen des Stiles, Physiognomik, Bewegungsmotive, Gruppenbildung ist überhaupt aus Italien nicht herzuleiten. Wir müssen die Quellen dafür weiter suchen.« Hier möchte ich nochmals an die vielfachen Ausmalungen der Zimmer in den Schlössern französischer Könige und Großen erinnern. Vitzthum faßt sich seinerseits kurz dahin zusammen, daß die Fresken der Ostwand Beziehungen zu den Fresken im Papstpalast zu Avignon haben. Er findet hier denselben eigenartigen Typus wieder wie in Pisa, ohne allerdings an die Einheit der Hand zu glauben. Die Zahlen würden s. A. n. stimmen. Die Pisaner Fresken sind ca. 1350 geschaffen, die der Martinskapelle in Avignon nimmt er für 1344/45 an, die der Johanneskapelle etwas früher, die Fresken in Villeneuve für zwischen 1356 und 62. »Damit scheint jede Möglichkeit einer direkten Beeinflussung ausgeschlossen. Matteo di Giovanni da Viterbo kann nicht an den Pisaner Fresken gelernt, Traini kann die Malereien in Avignon nicht gekannt haben.... Zur Lösung dieses Problemes holen wir noch einmal aus. Was war Avignon in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts? War es das Exil der römischen Kurie, ein Stück Italien im fremden Land. Es war das Gegenteil, die Päpste waren Franzosen, ihr Hofleben war französisch, und damit war auch die Kunst und Kultur eine wesentlich französische.« Das Gesamtresultat ist, daß während der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts an dem französischen Papsthofe französische Architekten, Maler und Bildhauer beschäftigt sind, und daß die Leitung des wichtigsten Mittelpunkts des geistigen Lebens in Händen von Franzosen liegt. Eine Untersuchung der besonderen Verhältnisse

in Avignon behält sich Vitzthum noch vor, glaubt aber schon jetzt darauf hinweisen zu müssen, daß der pisanische Stil ohne einen wesentlichen Einfluß der französischen Malereien nicht erklärt werden kann, und zwar der Malerei, wie sie in der Miniaturenkunst von ca. 1250—1350 erhalten ist. »Hier nun halten wir uns in erster Linie an das Hauptwerk, den Triumph des Todes selbst. Hier fanden wir die eigentümlich fremden Züge am schärftsen ausgeprägt in den Kindern der Welt, den Bäumen und Tieren, im Zuge der Reiter erkannten wir sie. Vitzthum geht auf einzelne Vergleichsmomente zwischen dem Psalter des heiligen Ludwig und dem Fresko ein, denen ich durchaus beistimme. Er stellt schließlich seine Resultate dahin zusammen, daß er (S. 225) bemerkt: »Die geringeren Fresken der Ostwand stehen im engsten Zusammenhang mit Fresken, die 1345 in Avignon vollendet sind. Dies ist in jedem Falle durch Priorität dieser und wahrscheinlich durch persönliche Anwesenheit des pisanischen Künstlers in Avignon zu erklären, denn die Besonderheiten des avignonensischen Stils sind durch seine Ausbildung auf nichtitalienischem Boden bestimmt. Vereinzelte Beziehungen zu Avignon weist auch die Kunst Trainis sowie des Triumphes auf. Daneben machen sich auf diesem sehr weitgehende, bei Traini nicht so unmittelbare Einflüsse der französischen Buchmalerei und Elfenbeinplastik von dem Ende des 13. und der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts geltend...... Der Meister des Triumphes aber hat gewiß in naher Beziehung zu den französischen Künstlern gestanden..... Durch und durch italienisch im besonderen Anschluß an Ambrogio Lorenzetti geschult, hat er sich nicht mit einer allgemeinen Modifizierung seines Stils begnügt. Er hat sich vielmehr ohne Zweifel eine reiche Sammlung von Skizzen nach französischen (!) Motiven, z. B. Jagdzug, Meutenführer, Tiere, Bäume, Musikanten, sitzende Figuren, Köpfe, Hände angelegt. Diese benutzte er bei dem großen Werke, zu dem man ihn in Pisa berief. Aus solcher Tatsache sind nicht nur der Figurenstil, wie die Grundlagen der Empfindung, sondern vor allem die Eigentümlichkeit der Komposition zu erklären. Diese beruht im Grunde auf einer logischen Aneinanderreihung von einzelnen Gruppen und erklärt sich als Folge der Basierung der Komposition der französischen Kunst, welche völlig auf das Figürliche beschränkt ist. Die durch und in Avignon vermittelte Einwirkung französischer Elemente bedeutet nun nicht nur ein auf den einen persönlich bedingten Fall beschränktes Aufnehmen fremder Form- und Gefühlsideale, sondern die Ausprägung eines neuen Bildideals, das für die Folgezeit nicht ohne Wirkung geblieben ist.« Vitzthum charakterisiert die Werke in Pisa dahin, daß er schreibt: »der Mangel einer höheren Instanz ist es, wodurch sich die Kunst des Triumphes gleich stark abhebt von dem Stil in Siena, der mit allem Reichtum des Räumlichen schaltet und im florentinischen, der in den feinsten Abwägungen der Massen alles zu einem Organismus eint.« Selbst wenn man nun nicht so bestimmt wie Vitzthum auf Frankreich zurückgreifen will, so bleiben doch genügende französische Anregungen zurück; selbst dann, wenn man den Ausführungen beitritt, die Kurzwelly in seiner Abhand-

lung »Buffalmacco und Trainifragen« (Rep. f. K. Bd. 35, S. 349 ff.) aufgestellt hat. Es ist bekannt, daß Nello Tarchiani in Santa Croce in Florenz die von Vasari dem Andrea Orcagna zugeschriebenen Fresken aufgedeckt hat, welche auch Ghiberti unter den Werken des Orcagna als »tre magnifiche historie« (vgl. Bombe in »Der Cicerone« 1911, S. 784) aufführt. »Ergibt sich doch aus diesem Freskenfunde Tarchianis, schreibt Kurzwelly, mit Sicherheit, daß der Pisaner trionfo della morte unter Nachahmung der Erfindung, der Manier und der Inschriften der gleichen Darstellung in den Freskobildern von Santa Croce zu Florenz von einem Werkstattgehilfen Orcagnas gemalt sein muß, und zwar vielleicht geradezu im Auftrage, bzw. in Vertretung und nach Entwurfsskizzen des Florentiner Meisters.« Als Werkstattgehilfe Orcagnas (ca. 1334—36) ist in der Tat Francesco Traini schon von Milanesi nachgewiesen worden (vgl. dazu Supino, Arte Pisana, Florenz 1904, S. 265 u. 274). »Das Kreuzigungsbild mit seinen prachtvollen naturalistischen Aktfiguren und Berittenen und den großen Landschaftsszenen erinnert an die Reste in der Jakobuskapelle der Badia a Settimo bei Florenz. Dazu sind Ghibertis Angaben zu beachten, nach denen Buffalmacco im Pisaner Campo santo »moltissime istorie« gearbeitet hat. In Paolo Tronchis Annali Pisani findet sich unter 1322 die Bemerkung, ed alora da Buffalmacco pittore fu dipinto il suo ritratto (sc. del crucifisso) in Campo santo. Damit ist allerdings das feste Gebäude, das Vitzthum errichtet hat, einigermaßen, auch nach der chronologischen Seite hin, erschüttert, sofern Kurzwellys Aufstellungen unanfechtbar sind. Ich will mich auf diese Fragen nicht einlassen, sondern mich damit begnügen, daß sowohl Orcagna wie Traini jedenfalls Beziehungen zur französischen bzw. nordländischen Kunst gehabt haben. Hier müssen wir uns nochmals der Malereien im Palazzo Davanzati in Florenz erinnern, die auch mit Orcagnas Namen zusammengebracht werden und gleichzeitig an die auch in Avignon geübte französische Profanmalerei unsere Erinnerung wachrufen. Gehen wir nun wieder in den Norden Italiens hinauf, so finden wir in Toescas Buch »Über die Malerei in der Lombardei« genauere Angaben darüber, wie sich Giottos Stil in Oberitalien allmählich durchgesetzt hat. Er bemerkt aber auch (S. 274): »Tra il Piemonte e la regione veneta nella quale dominarono Tommaso da Modena, Altichieri e Avanzo, la Lombardia ebbe nella seconda metà del Trecento uno stile pittorico suo sebbene non senza rapporti con quello delle regioni vicine.« Toesca führt dann weiter die Verbindung zwischen Fresken- und Miniaturmalereien durch. Der Hauptmeister ist Giovanni dei Grassis. In dieses Künstlers Werken kulminiert zunächst in Mailand der nuovo realismo, d. h. der Sinn für das Genre, für die Darstellung des Lebens überhaupt. Daß Giovanni dei Grassis Arbeiten mit der französischen Miniaturmalerei zusammenhängen, ist für mich ebenso unbestreitbar, wie daß der betonte Sinn für die realistische Behandlung der einzelnen Dinge, insbesondere auch der Tiere, früher in Frankreich als in Oberitalien durchgebildet war. Toesca endet dann hier in direkter Weiterentwicklung der Grassischen Tendenzen bis zu dem

Tacuinum sanitatis. Über dies Werk hat sich derselbe Gelehrte geäußert in l'Arte X, 1907, S. 60: »Di alcuni miniatori Lombardi delle fine del Trecento. Infine, mentre il Tacuinum Sanitatis con figurazione della vita quotidiana, dei lavori e dei piaceri campestri, dei costumi di signori e di villani ci da una vivissima immagine dell' arte dei miniatori veronesi sullo scorcio del Trecento — e mollo anche ci rende esitanti nell' attribuere a maestri, franco-fiammiaghi, quali i miniatori delle Tres riches Heures di Chantilly, il maggior merito della grande evoluzione stilistica con cui si apre il Quattrocento — alcuni codici, di ben sicure datazione offrono modo di studiare lo stati delle miniatura in Lombardia sul finire del XIV s. Er verweist unter anderem auf La Bibl. Ambrosiana — Naturalis Historia di Plinio — frater petrus de Papia me fecit 1309 (durchaus französisch das spitze Blatt, die kleinen Ranken und Tupfen, die Fabeltiere und Zeichnung der kleinen Medaillonhalbfiguren) si di mostra affine nello spirito dell' arte ai miniatori veronesi, »un sentimento intimo del vero esplicantesi nella oggettiva rappresentazione di animalie di umili soggetti (p. 96). Petrus ist wohl der Leiter der Werkstatt. Vielleicht hat er in Pavia gearbeitet, »dove la Bibl. Visc. avena radunati molte codici scritti e miniati in Francia. Zu diesem Tacuinum sanitatis hat B. Kurth (im Jahrb. d. S. d. A. K. 1911, S. 9 ff.) zuletzt das Wort genommen. In Verona existierte, führt Kurth aus, eine Miniaturenschule, deren Hauptwerk das Tacuinum sanitatis im medicina ist (lat. Übersetzung der Schriften eines arabischen Arztes Abu kasim de Baldach aus dem 12. Jahrhundert). Trotz dieses mehr wissenschaftlichen Inhaltes finden wir hier unter den Miniaturen eine Fülle von kleinen Genreszenen, in denen das höfische und bäurische Leben geschildert wird. Verwandt hiermit ist das Lexikon der Naturwissenschaft der Bibliothek Casanatense, Cod. 459, beide Werke sind ca. 1395—1400 gemalt. Als nächste Weiterentwicklung dieses Stiles finden wir die Malereien des Zevio, ca. 1400—35, wodurch wir wieder auf den Norden hingewiesen werden. Die erwähnten Miniaturmalereien gewinnen aber dadurch erst ihren Hauptwert für uns; denn das Tacuinum sanitatis stimmt ikonographisch mit einem Werke der veronesischen Malerschule, den Monatsbildern im Adlerturme zu Tirent überein. Dieser Monatszyklus drängt seinerseits vornehmlich zum Vergleich mit deutschen und noch häufiger zum Vergleich mit französischen Monatszyklen. Die realistische Ausbildung der Kalenderillustration ist höchst wahrscheinlich überhaupt in Frankreich vorgenommen, wie dies Riedel, »Die mittelalterliche Kalenderillustration« (in Mitt. d. Instit. d. österr. Gesch.-Forsch. X), dargelegt hat. Die ausgedehnte Profanmalerei, die in Verona während des ganzen 14. Jahrhunderts literarisch nachweisbar ist, findet hier einen charakteristischen Ausdruck. Wir haben gleichzeitig abermals einen Beweis für den französischen bzw. nordisch-deutschen Einfluß auf die Malerei Oberitaliens. Gehen wir nach dem Westen Oberitaliens, nach Piemont, so bemerkt Venturi (Storia del arte Bd. 7, S. 140): » In Piemont Of.... e specialmente nella parte occidentale la pittura attinge alle fonti dell' arte francese, si ispira a esempî dati da maestri o da libri miniati

venuti di Francia. Tuttavia su quei modelli si va formando una scuola piemontese di pittura che troverà il suo coronamento in Defendente Ferrare. Il massimo monumento pittorico — de' primidecenni del Quattrocento è la decorazione del Castello di Monta«. Die Fresken sind mit französischen Inschriften versehen und ikonographisch in Frankreich beheimatet. Mit diesen Fresken sind die der Sakristei von S. Antonio di Ranverso in Verbindung zu bringen. »In ogni modo dalle alte valli alpine del Piemonte spira aria di Francia, nelle forme descritte e in quelle rappresentanti filosofi, patriarchi ed eroi nel castello di Fénis — pure dipinte nelle prime decadi del 1400.... Come nel Piemonte, così nella Liguria si ebbe la commistione di forme italiano giuntevi di Pisa (!) e di Lunigiana o di Lombardia con altre arrivate di Francia.« Siegfried Weber stellt in seinem Buche »Die piemonteser Schule« seinerseits starke Beziehungen auch zur deutschen Kunst fest. In einem ähnlich französisch-italienischen Mischstil, wo aber der französische Einschlag vornehmlich zu betonen ist, sind auch die Malereien im Castell Verzuolo und in der Burgschenke bei Cuneo gemalt.

Es ist nun Zeit, nach Avignon als einem Zentrum des Einbruchs der italienischen Malerei in die französisch-nordische Kunst zurückzukehren. Wir erhalten hier für das Jahr 1344 die Notiz, daß der Maler Simonette de Lyon, Bisson aus Châlons und Jean Moys in der Wendeltreppe malen, während in der Kapelle italienische Maler verwendet wurden (vgl. Ehrle, Hist. Bibliothéque romanorum pontificum usw., Rom 1890). Als ihr Hauptmeister aber wird hier Simone Martini bezeichnet. Die Schwierigkeiten hinsichtlich Avignons werden nun noch dadurch erhöht, daß von Simone Martini für Avignon sicher nur das Tafelbild von 1346 mit der heiligen Familie in Liverpool in Anspruch zu nehmen ist. Goschen führt in seiner Monographie »Simone Martini« (1899) aus, daß von den Fresken am Portikus in Avignon nur einzelne und zwar sehr verdorbene Teile erhalten seien. Es sei möglich, daß diese von Simone Martini stammen, aber jedenfalls seien fremdartige Teile darin wahrzunehmen. Die Fresken in der Salle du Consistoire spricht auch er dem Sienesen ab. Es sind italienische Arbeiten, aber wahrlich nicht geeignet, den Franzosen Respekt abzugewinnen. Die ebenfalls mittelmäßigen Wandmalereien in der Johanniskapelle sind gleichfalls nicht einem bestimmten Künstler oder Simone zuzuweisen. Die Fresken in der Martialkapelle sind noch minderwertiger. Hierzu bemerkt Goschen: »Der ganze Kunstbetrieb in Avignon stellt sich nach den Resten dieser Malereien wie der eines bedeutenden Ateliers mit einer großen Anzahl von Schülern daran, deren führender Meister der uns urkundlich beglaubigte Matteo da Viterbo war.« Nun, dieser führende Meister ist bisher noch nicht als führender Geist in der Kunstgeschichte proklamiert worden. Das Bild der Laura von Simone Martini für Petrarca ist nicht nachweisbar und die Miniatur im Vergil der Ambrosiana zu Mailand nach Goschen nur wahrscheinlich von Simone Martini bzw. von seinem Atelier. Goschen hebt das Interesse Simone Martinis für den umgebenden Raum, an den Zeitsitten

und Gebräuchen hervor. Müntz bemerkt (im »Bulletin monumental« 1884, S. 753): »Les fresques de la chapelle d'Innocent VI à l'ancienne Chartreuse de Villeneue, de l'autre côté du Rhône, portent la signature de ce paintre une S et une L enlacées (Simonettus Lugdunensis). Ces fresques ont une grande analogie avec celles du Palais des Papes, qui nous occupent.« Der Maler Simonetus de Lugeduno = Lyon ist seit 1335 bei den Malereien der Kapelle Benedictus XII. beschäftigt.

Dvořak hat a. a. O. versucht, die fundamentalen Fortschritte der italienischen Maler gegenüber den Franzosen festzustellen und daraus die Möglichkeit zu entwickeln, daß von diesen wenigen Fresken und den, den französischen Miniaturen doch wohl in mancher Hinsicht unterlegenen, italienischen Miniaturen aus, die französische, ja, die ganze nordische Malerei unterjocht wurde. Martin sagt im Bulletin du bibliophile, Paris 1904, p. 298: Italien besaß Mitte des 14. Jahrhunderts viele Miniatoren »mais il ne semble pas qu'elle eût à ce moment des ecoles d'enlumineurs comparables à celle de la France«.

Dvořak hat seine weitgreifenden Studien zunächst in der Abhandlung »Die Illuminatoren des Johann von Neumark« (im Jahrb. d. S. d. a. K. Bd. 22, 1901, S. 33 ff.) zusammengefaßt. »In Italien, schreibt der bekannte Forscher, herrscht das Bestreben nach möglichst treuer Wiederholung der Natur, jede Figur konsequent auf dreidimensionalen Ausdruck zu malen, die gesamte Natur als Ausschnitt aus der Natur zu gestalten..... in Frankreich dominiert der zeichnende Illustrationsstil, in der Miniaturmalerei wie in der Glasmalerei. Die stilisierte Gebundenheit des französischen Illustrationsstils wird durch einen Naturalismus nicht des Details sondern der Gesamtauffassung ersetzt. In Italien finden wir nicht wie in Frankreich einzelne realistische Beobachtungen, sondern die Entdeckung neuer Probleme und die Wichtigkeit beruht in der Schaffung eines neuen malerisch-naturalistischen Stils.« Dvořak charakterisiert m. A. n. mit Recht die wenigen Reste von Wandmalereien z. B. in Clermont, in Cahorse, in Reims aus der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts als auf die »Wand übertragende Glasgemälde im Zeichenstil«. Aber an diese Wandmalereien dürfen wir uns weniger erinnern, als die ganz unzweifelhaft realistisch behandelten Malereien in den Zimmern, denn Schlachten oder Gärten mit Laubgängen u. ähnl. m. können gar nicht anders dargestellt sein. Wie dies sogar die Malereien in Runkelstein, Trient, Florenz oder Lochstedt und Marienwerder erweisen.

Die religiösen Malereien gehen oft ihren besonderen Weg, wie dies auch in dieser Abhandlung bereits festzustellen war.

Da ich Gelegenheit genommen habe, meine Ansicht, daß bereits vor dem Eindringen der Italiener (ca. 1350) in französischen, bzw. in französisch-flämisch-englichen Werken Dreidimensionalität wie Raumgefühl offenbart sind, zu erhärten, so referiere ich hier nur über Dvořaks Anschauungen. Als allgemein wichtig für die neue Art des Sehens, die sich ohne Zweifel gerade in der zweiten Hälfte des 14.

Jahrhunderts energisch entwickelt, verweise ich auf die unstreitig sehr beherzigenswerten Ausführungen, die Mâle in le renouvellement de l'Art par les Mystères gegeben hat (Gaz. d. B. A. 1904, S. 96). Es ist gewiß nicht zufällig, daß die Sienesen in Avignon so guten Erfolg hatten, wie gar nicht zu bezweifeln ist; denn gerade in Siena war schon seit langem, wie erwähnt, Frankreich bzw. der Norden der gebende Teil gewesen. Aber auch die eigene künstlerische Auffassung der Sienesen kommt der Eigenart der französischen Kunst entgegen. Graf Vitzthum hat in seiner Arbeit über Daddi dies gut herausgehoben: »Siena betont das Pathos der Einzel-, besonders der Halbfigur, Simone Martini die freie reiche Durchlebung der Gestalt und die Eigentümlichkeiten ihres organischen Wesens«. Es wird nicht geleugnet werden können, daß die italienische Kunst, wie sie sich in Simone Martini in Avignon und in Giottos Nachfolgern in Oberitalien präsentierte, in französischen Künstlerkreisen mit großer Achtung betrachtet wurde. Es wird auch zuzugeben sein, daß Anregungen allgemeiner Art, wie etwa stärkere Betonung der Weiträumigkeit oder der größeren formalen Geschlossenheit in der Erscheinung der Menschen, vielleicht auch in der Ausmodellierung der Formen, erfolgten, aber von irgend maßgebenden oder gar umwälzenden Einwirkungen muß man meines Erachtens absehen.

Man hat für die Invasion der italienischen Kunst auch die Tapisserie mobil gemacht. O. v. Falke bemerkt (in der ill. Gesch. d. Kunstgew. S. 339): in Italien war Florenz der berühmteste Sitz der Kunststickerei. Das Opus florentinum war namentlich in Frankreich geschätzt und in fürstlichem Besitz und Kirchen reich vertreten. Die kostbarste und umfangreichste Nadelarbeit des 14. Jahrhunderts, von der uns Schriftquellen berichten, eine Altarbekleidung des Domes in Chartres, hatte der Herzog von Berry 1378 in Florenz ausführen lassen; wahrscheinlich nach französischer Vorlage, da die Mitglieder des Königshauses darauf dargestellt waren. Das beste erhaltene Werk ist der Altarbehang mit der Marienkrönung, vierzehn Heilige unter Spitzbogen und dem Marienleben in der Borte, den Joh. Campi 1336 gefertigt und bezeichnet hat, im Arazzimuseum von Florenz.« Vor dem Original wurde ich vornehmlich in der Gesamthaltung der Figuren, im Faltenwurf an französische Miniaturen und Kleinplastik erinnert. Falke fährt dann fort: Die italienischen Sticker haben von ihren englischen (!) Genossen manches abgelernt, im Stil der Bilder aber folgen sie immer der heimischen Malerei, nicht der Gotik des Nordens. Bezeichnend für das Opus anglicanum aber ist, möchte ich hinzusetzen »die Vorliebe für naturalistisches Tierornament und die ornamentale Umbildung der Bauformen«. Da England mit Frankreich enge künstlerische Beziehungen noch im ersten Drittel des 14. Jahrhunderts pflegte, und Frankreich in Italien viel zu sagen hatte, englische Kunstanschauungen auch in den Nadelarbeiten zu spüren sind, so werden auch die italienischen Kunststickereien keinen umwälzenden Einfluß in Frankreich haben unterstützen können.

Ich lehne auch jeden italienischen Einfluß in dem Parement de Narbonne ab,

weder in den Männern mit den flockigen Bärten, noch in den Frauentypen und deren Gewandung, noch in der Architektur oder der Raumbehandlung — der viel zu große Christus im Zimmer ist für gute italienische Arbeiten in dieser Zeit gar nicht mehr denkbar — kann ich italienische Kunstelemente als irgendwie bestimmend erkennen; auch nicht in dem Mann mit dem Zopf, denn der war bekanntlich im Norden gar nicht so unbekannt, gab es doch sogar eine Vereinigung von Rittern, die den Zopf tragen mußten! Deshalb braucht wirklich Giotto nicht beschworen zu werden. J. Vogelstein bildet in ihrem Buch über die französische Buchmalerei auf Tafel 20 eine Gruppe aus einer Kreuzabnahme in Elfenbein ab, deren Formen ganz identisch mit denen des Parement sind, und erinnert p. 84 daran, daß der Bildhauer Beauneveu aus Valenciennes auch als Miniator für den Herzog von Berry tätig gewesen ist. Für die Bildhauerei steht aber m. A. n., trotz Dehio, ein italienischer Einfluß überhaupt nicht in Frage.

Man hat auch darauf Wert gelegt, daß 1328 ein Maler Johann aus Gent in Paris Bilder verkaufte — III grand tableaus, et un petit ronca ymages e l'ouvrage de Rome. Nun können wir zunächst gar nicht wissen, ob das nicht einfach eine Spekulation auf den Trieb, fremde Produkte zu kaufen, war, dann wissen wir weiter nichts über die Art der Bilder, als daß sie in einer römischen Manier gearbeitet sein sollten. Aber welche Malkunst war denn damals gerade aus Rom so bekannt, daß ein Händler damit Käufer anlocken konnte? Die letzten großen Werke, die in Rom zu jener Zeit geschaffen wurden, waren die Mosaiken Torritis und Cavallinis — sollten die Bilder kleine Mosaikgemälde gewesen sein? Das ist natürlich eine ganz unbeweisbare Hypothese, aber ouvrage de Rome kann auch sonst niemand definieren, es sei denn, daß man unter »Rome« Italien verstehen soll.

Hinsichtlich der italienisierenden Raumbehandlung habe ich überhaupt starke Bedenken; sowohl in den Miniaturen wie in den Bildern Broederlams kommt eher eine auf der einheimischen Bauart beruhende schmale Anlage der Innenräume mit Seitenblicken vor. Die französisch-niederländische Malerei müßte auch später gründlich haben vergessen können, denn in ihrer Entwicklungszeit seit ca. 1380/1400 ist von »Hallen« u. ähnl. doch gewiß keine Rede. Auch die Formgebung von Menschen und Dingen kann ich nirgends als irgendwie nennenswert »italienisch« beeinflußt erkennen. Die französisch-niederländische Kunst hat in allen irgend wesentlichen Punkten ihre folgerichtige Weiterentwicklung genommen, und zwar aus den sie schon lange beherrschenden realistischen Tendenzen heraus, unter steigender Beimischung flandrischen Kunstgeistes, wie sie seit Ende des 14. Jahrhunderts in Malereien und Bildhauereien festzustellen ist. Hinsichtlich der schönen Miniaturen um die Wende des 14. Jahrhunderts zum 15. kommen namentlich alle jene Erörterungen in Frage, die sich, kurz gesagt, um den Namen des Herzogs von Berry gruppieren. Dvořak hat anläßlich der Besprechung der schönen Miniatur Kreuztragung Christi ganz richtig gesagt, daß man nur von einem allgemein-italienischen Eindruck sprechen

könne, alle Einzelheiten aber französisch-flandrisch seien, jedenfalls keine unmittelbaren An- und Entlehnungen zu beweisen seien. Das ist m. A. n. auch das einzig Richtige. Jener Übernahme von einzelnen Kompositionen aus Florentiner Fresken stehe ich recht skeptisch gegenüber und möchte annehmen, daß diese französisch-niederländischen Meister bei den Italienern nichts als die großzügige Komposition bewundert haben, kaum, wie deutsche Kunsthistoriker gern annehmen, die gefällige Formengebung; denn diese besaßen sie selbst seit längerer Zeit als die Italiener. Hinsichtlich einer Einzelheit möchte ich noch bemerken, daß die gute Kenntnis orientalischer Typen (auch in den französisch-niederländischen Miniaturen) weit eher in Avignon als nach 1376 in Rom zu erwerben war; denn es ist eine historische Tatsache, daß gerade die avignonesischen Päpste sich der orientalischen Fragen energisch angenommen haben.

Im großen und ganzen muß ich auch diesmal an einer indigenen Kunstauffassung festhalten, bestärkt durch die Tatsache, daß diese prächtige Lebensschilderung in den vielen Genreszenen, in den weitgedehnten herrlichen Landschaftsbildern, in den prachtvollen Schlössern auf dem Boden der einheimischen Tradition entstanden sind und nirgends in Italien ihres gleichen finden. Es ist zudem immer wieder in ernsteste Beachtung zu ziehen, daß in Italien die religiöse Malerei, und einzig um diese kann es sich bei »italienischen Einflüssen« handeln, ihre besondere Entwicklung als Wandmalerei genommen hat, während sie im Norden in diesen Jahrzehnten fast ebenso bestimmt betont als Miniaturmalerei und dann gegen Schluß des 14. Jahrhunderts als Tafelmalerei behandelt wird. Dieser Stildiskrepanz wird m. A. n. an und für sich gar nicht genügend Rechnung getragen. Der, soweit uns bekannt, Hauptmeister unter den Tafelmalern in diesen Gegenden ist Melchior Broederlam, der ständig in Ypern lebte. Er wird als von den Italienern abhängig dargestellt. Die Typen in den Bildern weisen die germanische Bildung (hohen Gehirnschädel, eingesattelte »deutsche« Nase, schmales Oval) auf, in der Architektur durchaus heimische Formen, in der Landschaft altbekannte Bildungen; denn auch die »Giotto-Berge« sind schon vorher, wenigstens ähnlich, bekannt. Man hat auf die langen Finger (auch bei Malouel zugeteilten Bildern und all den vielen von ähnlichen Arbeiten abhängigen Werken) als »italienisch« hingewiesen. Zunächst findet man diese langen dünnen Finger schon in der Miniaturmalerei des Ducento und dann sind sie gerade eine Eigenart der nordischen und nicht der südlichen Hand! Nirgends ist ein Einfluß der italienischen Kunst auf diesen Tafeln in solcher Weise bemerkbar, daß wir Broederlam nicht aus der heimischen Entwicklung heraus völlig begreifen können. Seine Arbeiten fallen schwerlich vor 1399.

Champeaux bemerkt a. a. O. p. 141: »d'ailleurs Broederlam ses études se rapprochent de l'art du bord du Rhin, mais le maître sa assouplir la raideur des types germaniques«.

Kern weist im R. f. K. 35 bei der Besprechung der Arbeiten Broederlams

sehr stark auf die Tatsache hin, daß die Zeichnung des Fußbodens im »Tempel« des Dijoner Altarbildes mit der Darbringung die Kenntnis des Konstruktionsverfahrens nach einem Punkte — wie auch auf einem Kölner Bilde des Meister Wilhelm — verrate und will daraus ein Studium Lorenzettischer oder Duccioscher Bilder als Vorlage herleiten. Meiner Ansicht nach sollten so scharf beobachtende und so hochentwickelte Maler, so große Raumkünstler und so sichere Reliefbildner wie es die Franzosen damals waren, von selbst beobachten können, daß die Bilder eines farbigen Plattenbodens sich scheinbar in der Tiefe verjüngen und in einem Punkte zu treffen scheinen. Wie wenig Broederlam aber tatsächlich zu konstruieren vermochte, beweist doch das ganze Bild in jeder Einzelheit bis zu der Wulffschen Niedersicht — welche ich übrigens wie Doehlmann beurteile —, d. h. es herrscht überhaupt keine Raumkonstruktion. Hätten die Sienesen wirklich auf die Franzosen (Deutschen) einen stärkeren Einfluß ausgeübt, so hätten sie mit ihrer klaren verständigen Auffassung aller Formgebung doch gerade diesen Fortschritt S. Martinis übernommen; denn die Bilder dieses Malers sind, im Gegensatz zu vielen Giottos, tatsächlich schon von einer gewissen Gesamtkonstruktion geleitet. Im übrigen soll man auch die Tradition in den mittelalterlichen Ateliers nicht unterschätzen. Ich habe in den Monatsheften für Kunstw. 1912 dargelegt, daß schon im 13. Jahrhundert eine gewisse Kenntnis der Körperkonstruktion bekannt war, und Herwegen hat, wie ich erst später fand, bereits 1909 in R. f. K. aus den Werken der h. Hildegard von Bingen einen durchgeführten Kanon des menschlichen Körpers publiziert. Ebenso wie diese Theorien mit wachsendem Bedürfnis und Können erst allmählich in den Kunstwerken zur Geltung gelangten, ebenso dürfen wir dies auch für die jüngere Malerei annehmen, die in dieser Zeit folgerichtiger zur realistischen Dreidimensionalität voranstrebte. Und wo war denn damals, im späten 14. Jahrhundert, möchte ich nochmals fragen, die weitaus höhere geistige Bildung, in Italien oder in Frankreich?

Daß Sluters Engel, wie Dvořak will, in Italien beheimatet seien, kann ich mich, schon der Kopfbildung halber, auch nicht entschließen zu glauben. Sie entstammen der französischen Kunst. Diese ganze Richtung in Frankreich, Flandern bzw. in Flandern-Frankreich, findet in Italien zu Beginn des 15. Jahrhunderts besonders stark etwa in Gentile da Fabriano ihren Ausdruck. Mit diesem Meister haben wir wieder die Kunstgeschichte der appeninischen Halbinsel berührt. Dvořak schreibt in bezug auf Pisanello und Gentile da Fabriano, »dieser Naturalismus ist jedoch weder jener Masaccios noch jener Jan van Eycks.... Den Miniaturen des Gebetbuches von Chantilly entspricht in den Fresken von Santa Anastasia das Auftauchen der Architekturen hinter einem Berggelände, die Darstellung dieser Architekturen, die von den Städtebildern der italienischen Trecentisten so abweicht, die Behandlung des Bodens und der Sträucher, die Tierdarstellungen, die bei ihm so bewundert wurden und die neu in Italien waren,

die wir jedoch an den Werken der Brüder von Limburg beobachtet haben (d. h. in der französisch-flandrischen Kunst!), auch das Kolorit Pisanellos ist weder italienisch noch trecentistisch, sondern erinnert an flandrische Arbeiten« (J. d. K. d. A. K. XXIV, p. 299). Ich erinnere gleichzeitig an die diesbezüglichen Ausführungen Schlossers und Kurths. Courajod führt zu Pisanello aus: sa participation aux doctrines ultramontaines, sa connaissance de l'art du Nord sont absolument indiscutables. Dvořak bemerkt dann weiter zu Gentile da Fabriano in Übereinstimmung mit Müntz und Venturi, daß sich die neue naturalistische Auffassung in den Blumensträußen auf dessen Anbetung der heiligen drei Könige von 1423 zeige, und meint, daß diese Erfassung der Motive in ähnlichen Formen wie bei Pisanello und den Naturalisten das ganze Gemälde durchdringe.

Im Jahre 1444/45 arbeitete Pisanello mit einem Georges d'Allemagne an dem Schmuck eines Breviariums zusammen, vgl. A. Venturi, Notizie sul soggiorno di Vittore Pisano app. la Corte Estense p. 219.

Gentile hat den neuen Stil durch Pisanello kennen gelernt, da sie ja in Venedig zusammen arbeiteten. Gentile da Fabriano, dessen Wichtigkeit für die Erweckung des realistischen Sinnes der Quattrocentomalerei von Florenz ohne jede Widerrede anerkannt ist, war also als Tafelmaler für Toskana der Träger des nordischen Realismusses. Gentile da Fabriano erinnert in der Bildung seiner Figuren einesteils an französische Arbeiten, anderntcils auch an deutsche, ganz besonders aber an die kölnischen Typen, die ihrerseits wieder von flämisch-englisch-französischen Miniaturen beeinflußt erscheinen. Gentile hatte, wie bemerkt, in Venedig gearbeitet; hier waren schon frühe deutsche Werke bekannt geworden.

Ma in Guariento si vede l'origine dell' arte di Nicolò di Pietro (lavora tra il 1394 e il 1430), non il suo solo fattore. In vero la pesantezza del trono della Vergine (— die Engel Sluters sind hier erkennbar!) le gradazioni verdastre del chiaroscuro non hanno riscontro nelle opere del maestro padovano, e fanno supporre un influsso veronese-renano, quale si determinerà con maggior precisione verso il 1420 (L. Venturi, Pittura Veneziana p. 57). Und Adolfo Venturi bemerkt (VII, p. 291) nach Paoletti, »Intagliatori e orafi de Alemania, di Salisburgo, die Innsbruck, di Norimberga, di Vienna apportarono mobliglia a trafori, a cuspidette, a fiorini ne gotici edifici. Tra i pittori che convennero al principio del Quattrocento nelle festosa città è un Giov. di Pietro, francese (1408) e probabilmente quel Giov. di Alemagna ossia di Uphenon o Uffenheim (sic!) borgata della Baviera occidentale, che più tardi se associò con Ant. Vivarini. Sin dal 1403 esercitava in Venezia la professione di merzario e nel 1417, dopo la dimora di quindici anni, Johannes pictor et merzarius quondam Johannis de Uphenon Allemanie«. A. Venturi glaubt sogar jenem veronesisch-kölnisch gebildeten Nicolo di Pietro ein Madonnenbild in Cöln, das der toskanischen (!) Schule hier zugewiesen war (n. 526), ein Bild im Museo Kestner zuteilen zu können. Den Abbildungen nach, ich habe die Originale nicht mehr in Erinnerung, mischen

sich hier ohne Frage italienische und deutsche Eigenschaften. Am interessantesten ist aber die Behandlung der Madonnenbilder im Museum Kestner (n. 5), da dies Gemälde von den beiden Venturis der venezianischen Schule, von der Museumsleitung in Hannover aber »erroneamente a Gentile da Fabriana è attribuita« (L. V. p. 37). Eine solche Bestimmung wird dadurch besonders interessant, als Gent. da Fabriano von 1409—1411 in Venedig war. Damals war auch Pisanello (zwischen 1411 und 19) in Venedig der Träger des französisierenden Verismus. Gentiles Ursprung wird in questo tradizionalismo artistico bolognese romagnolo che si spiega nelle Marche..... disporta ad ammodernarsi e.... ad accogliere con misura il gotico fiorito (Vent. Storia VII p. 188). Diese Schule war aber seit langem französischen und deutschen Infiltrationen unterworfen. L. Venturi faßt die Stellung der veronesisch-venezianischen Malerei dahin zusammen (p. 70f.): La ragione principalissima dell' importanza artistica di Verona al principio del secolo XV se deve ricercare nella sua posizione geografica che la metteva in rapporto con la Germania in genere e con la scuola renana e colonese in ispecie, la quale alle fine del Trecento aveva iniziato una serie di opere, la cui grazia (!) fu rare volte raggiunta.... e con Colonia si ricongiunge sopra tutto Verona. .... Sono necessari riscontri di fatto per darci la parte principale della spiegazione del cambiamento da Altichiero a Stefano da Zevio.... Se relazioni dirette dunque s' hanno a vedere tra le due scuole per necessità cronologica bisogna ammettere un influsso della scuola colonese sulla veronese. Maestro Wilhelm e Stefano de Zevio presentano talvolta identità straordinaria.

Bleiben wir hier im Nordosten Italiens, so wollen wir einstweilen nur mit Semper und Venturi festhalten, daß »mentre nel secolo XIV l'arte del Trentino era in gran parte francese o tedesca, al principio del secolo XV diviena italianeggiante sotto l' influsso degli affreschi d' Altichiero (p. 77). Diese Italienisierung kann einstweilen unberücksichtigt bleiben.

Ziemlich gleichzeitig ist für Ottaviano Nelli e nei pittori da San Severino die Einwirkung der französischen Formen, welche die Miniaturen überlieferten, von neuem festzustellen. I codici figurati venuti d'oltremonte o eseguiti da Italiani seguaci di miniatori francesi, influirono ..... cosi su quelli dei fratelli Lorenzo e Jac. da Sanseverino ..... manifestarono l' arte loro a San Severino, passarono per Fabriano e Foligno procedettero a Cagli, a Urbino e a Pesaro (173f. Venturi VII).

Walter Bombe erwähnt in seinen Dokumenten und Regesten zur Geschichte der Peruginer Miniaturmalerei (R. f. K. 33, S. 3), daß am 13. Mai 1426 ein Arnoldo da Colognia für Miniaturen eine Zahlung von 2 Gulden und 40 Soldi erhielt.

In den Abbruzen wurde la maggior opera pittorica del principio del 1400 in Santo Spirito di Sulmona..... eseguito nell anno 1412 da Gualtiero d' Alemania, forse Walter di Monaco... ma in tutto d' una facilità singolare arte nordica (G. Pansa

di un ignoto pittore terramana in Rivista Abruzzese VIII, 1893. Der Maler schuf dem Anschein nach bis 1435.

Für den Nordwesten Oberitaliens, für Mailand ist zu Beginn des 15. Jahrhunderts der französisch-deutsche Einfluß in Plastik und Malerei genügend deutlich dargetan. Er ist besonders wichtig wegen der Beziehungen zu Venedig.

Venturi (VII, 1 p. 271) bemerkt »coi maestri renani giungevano a Milano altri di Francia e delle Fiandre«.... E ovvio perciò che a Milano le forme artistiche della fine del Trecento e del principio del Quattrocento abbiano un impronta settentrionale e che il sentimento pittorico predomini sul concetto plastico.

Der Einfachheit halber seien hier auch ein paar kurze Worte über die Bildhauer in Mailand eingeschoben, die Toesca (La pittura e miniatura nella Lombardia 1912, S. 430 und 31 in Anmerkung 2 und 1) ausspricht: »Il Meyer (oberitalische Frührenaissance) pose bene in luce le vicende dello stile nella scultura e nella Architettura a Milano sul principio del sec. XV, man non diede sufficiente peso all' influenza transalpina.... fra tutte le sculture del duomo sono singolari per il loro carattere franco-fiammingo alcune delle statuette di profeti nella guglia di Marco Carelli, le quali ricordano per la loro intensa espressione, quelle di Claus Sluter nel pozzo di Mose. Monumento, sinora ignorato, dell' arte borgognona Milano, sono alcune statuette di monaci piangenti — in una cappella della basilica ambrosiana. Richiama invece all' arte tedesca — un paliotto della cattedrale di Como, che ha rapporti stilistici.«

Für diese Gegend ist als Maler für uns recht interessant Michelino Molinari da Besozzo (vgl. Malaguzzi-Valeri in Thiemes Lexikon; Toesca L'arte 1905, S. 321). »Es sind nur wenige und unsichere Arbeiten dieses in Pavia ansässigen Meisters erhalten.« Si trova ricordata la prima — il 13 luglio 1404; 1410 ist er in Venedig. Toesca erkennt in dem Bilde der heiligen Katharina in Siena, bezeichnet Michelinus pinxit, eine Verwandtschaft mit dem Veroneser Zevio und gleichzeitig einen Einfluß der altkölnischen Malerei (!). Diese Beziehungen zu Cöln sind auch in dem Berliner Tondo erkennbar. Die Typen ähneln widerum auch französisierenden Miniaturen, wie etwa dem, das für Gian. Galeazzo gemalt wurde (Paris, Bibl. nat. ms. lat. 5888). Auch Toesca weist »in ogni pratto« diese Malereien als ein Hauptwerk der französisierenden Manier zu. Wie eng Mailand und Verona damals zusammenstehn, mag weiter dadurch erhärtet werden, daß es von einer Anzahl Zeichnungen, besonders Tierbildern, im Louvre heißt »possono attestare l' attività di disegnatori lombardi che si appressano, per il loro stile ora a Giovannino de Grassi, ora a Michelino; e furono assignati anch' essi a Pisanelli o ai suoi seguaci.«

Es ist recht interessant, daß diese Arbeiten auch als veronesisch bezeichnet werden können. Noch wichtiger ist in diesem Zusammenhange eine Bemerkung Toescas. »Ricorda invece la maniera di Michelino un altro disegno della collezione

Albertina (scuola rom. 13—13) di Vienna, già assegnato a scuola tedesca o veronese« (p. 452f.).

Toesca bemerkt (S. 457f.) allgemein und ganz richtig, daß in den Rheinlanden, in Catalonien, in Böhmen, in Italien sich ein und derselbe nur lokal alterierte Stil finde. Daß in Italia tra il Trecento il Quattrocento la regione ambro-marchigiana si avanza inaspettamente sul primo piano nel campo della Pittura e prima della Toscana segue le nuove forme, commiste di naturalismo e di gotici manierismi, con feconda e pronta attivita. Er betont, daß in den Werken Nellis und San Severinos, in denen Gentile da Fabrianos ebenso wie in denen Zavattaris diese fremden Eigenheiten mehr oder weniger stark sichtbar seien: »intanto fra i toscani... Masolino da Panicale seguiva nelle sue prime opere le stesse tendenze cui più tardi doveva in fondere un più schietto charattere fiorentino«. Mit diesem Künstler haben wir wieder Anschluß an die Florentiner Kunst erhalten. In den Typen der Fresken von San Clemente in Rom wie auch in der Gewandung, in der Haltung der Menschen ist m. E. unzweifelhaft eine gewisse Verbindung mit der französischen Miniaturmalerei bzw. der oberitalienisch-nordischen Malerei wahrzunehmen. In eben derselben Weise glaube ich stilistisch Fra Angelico da Fiesole, der von der sienesischen Miniaturmalerei ausging, mit der französisch-nordischen Art in Verbindung setzen zu dürfen, doch davon später. Fra Angelicos Art finden wir überdies in Florenz um diese Jahre vorgebildet. Es befinden sich z. B. in Florenz aus San Marco stammend Graduale, Missale, Antifonare von Fra Benedetto del Mugello ca. 1389—1448, die in der Ornamentik, in der Farbenwahl, in den Gesichtszügen einen allgemein nordisch-deutschen Charakter aufweisen, wie er etwa, besonders in der Landschaft, uns in den s. Zt. von mir in einer Monographie über B. Furtmeyr (1885) zuerst publizierten Miniaturen des Meisters von Metten bekannt sind.

Es ist überhaupt jetzt die Zeit gekommen, in der wir uns mit der Frage des italienischen Einflusses auf den Norden noch einmal zu beschäftigen haben, aber diesmal weniger im Hinblick auf Frankreich, sondern auf Deutschland [1]). Frankreich am nächsten gelegen ist die oberrheinische Malerei, über die D. Burckhardt im Jahrb. f. pr. Ksts. 27, p. 179 gehandelt hat. Über das 14. Jahrhundert bemerkt er zusammenfassend: im allgemeinen weisen die im weiteren Verlauf des Jahrhunderts entstandenen Werke jenen lokal nur gering nuancierten, internationalen nordisch-gotischen Typus auf, wie er in vollendetster Form in den Malereien der Chorschranken des Kölner Domes und im Altarbehang von Narbonne (Louvre) vor uns tritt. Er nimmt eine vorsichtig beschränkte italienische Einwirkung an, ohne sie im einzelnen belegen zu können. Als ein Maler dieser Gegend, der unter starke Beeinflussung Italiens gestellt ist, gilt Hans Moser von 1431. Sein Werk weist nach Burckhardt

5) Ich habe über diese Frage einen Aufsatz in der Zeitschrift für christliche Kunst 1914: Der italienische Einfluß in der deutschen Malerei von ca. 1340 bis ca. 1440 erscheinen lassen.

das italienische Element weniger in Einzelzügen als in den nicht eben wohlgeratenen Kompromiß zwischen italienischer Ankona und deutsch-mittelalterlichem Triptychon auf und müßten hier durch das Konzil vermittelte Kenntnisse lombardisch-italienischer Arbeiten hineingespielt haben. Ich weiß im Augenblick nicht, ob damals bereits in Oberitalien, wo das Triptychon doch keineswegs unbekannt war, die Eintafel durchweg eingeführt und ob sie in Deutschland so unerhört war. Jedenfalls ist mir nie, weder vor dem Original, noch vor den neuen Aufnahmen, der Gedanke an Italien, auch nicht an den Markuslöwen Burckhardts von ferne gekommen, wohl aber an jene französisch-flandrische Manier; denn dieser etwas überschätzte Malermeister in Tiefenbronn dürfte von überall her genommen haben. Unbekannt, aber sehr interessant war mir Burckhardts Mitteilung, daß Bayersdorffer an Gentile da Fabriano oder an Pisanello gedacht hat. Ich erinnere hier an die von mir angeführten Bemerkungen Dvořaks, die uns ja dann auch wieder nach »Flandern« von hier aus führen. Über die Beziehungen der rheinischen Malerei zu Flandern, Frankreich, England habe ich mich bereits unter Annahme wesentlicher Ergebnisse der Vitzthumschen Forschungen geäußert. Ich greife hierauf nochmals zurück mit dem Hinweise, den Firmenich-Richarts in der Z. f. ch. K. 21, S. 338 auf den Clarenaltar im Kölner Dom gibt. »Alle Gesichtszüge in ihrer zeichnerischen Umschreibung.... erinnern an die spitze prononzierende Strichführung und Routine der Miniatoren. Das Kolorit steigert sich zu lebhaften kräftigen Akkorden in Zinnober, Karmin, Rosa. Die Modellierung der Gesichter wird begonnen, leise erst bereitet sich der Umschwung vor. Doch die Ära des reinen Linearstiles in voller Reife neigt sich zum Ende.« Die beiden Wappenschilder, die auf dem Bilde »die Darbringung im Tempel« angebracht sind, lassen an die Gräfinnen Philippa (gest. 1354) und Isabella von Geldern, die im Clarenkloster begraben sind, denken. Als Meister wird Wilhelm von Herle (1358—1372 erwähnt) in Frage kommen. Wir haben in den Gesichtstypen sicher rein nordische zu erkennen und eine folgerichtige Fortführung aus dem rein linearen in einen mehr modellierenden Stil ohne irgendwelche italienische Beihilfen. Fahre ich hier fort, so sei Daniel Burckhardts Bemerkung in seinen Studien zur Geschichte der alt-oberrheinischen Malerei (J. f. p. K. 27, S. 279) hervorgehoben, daß »trotz aller Beziehungen von einer Herrschaft des giottesken Stiles keine Rede sei, scharf ausgeprägte italienische Arbeiten — wenn von Frankreich und dem eine Sonderstellung einnehmenden Prag abgesehen wird — bisher noch nicht nachgewiesen.« D. Burckhardt nimmt aber trotzdem eine giotteske Stilrichtung für den Oberrhein an, warnt andererseits gleich vor einem Mißbrauch, da auch in Konstanz keine sicher italienisierende, sondern vielmehr eine italienisch-französische Weise auf der Grundlage französischer (!) Miniaturen erkennbar sei. Es wird uns berichtet, sei notiert, daß ein Hans Tiefenthal aus Konstanz seiner künstlerischen Ausbildung halber nach Frankreich ging und in der Karthause zu Dijon arbeitete. Den Zwang, welchen die Handelsstraßen und -emporien auf die wandernden Künstler ausgeübt

haben, legte ich, sei hier kurz angemerkt, in einer Abhandlung im R. f. K. 1911 »Die Handelsstraßen im Mittelalter etc.« bereits dar.

Als das wichtigste mittelrheinische Werk aus dem letzten Drittel des 16. Jahrhunderts wird der Friedberger Altar bezeichnet. Nach Back macht sich in diesem »die erste Wendung zum malerischen Stil geltend, und zwar in einer Weise, welche einerseits an Gemälde der böhmischen Schule, z. B. der Kreuzigungsbilder der Katharinenkapelle zu Karlstein, andererseits an jenen Altar mit Darstellungen aus dem Leben Christi im Kölner Museum (36—38) und an kölnische (sowie auch an andere) Miniaturen aus dem Ende des Jahrhunderts gemahnen. Der Friedberger Altar erinnert auch an den Kunstkreis, der durch den Namen des André Beauneveu bezeichnet ist und Nachwirkungen der Kunst Simone Martinis enthält. Dazu möchte ich aber bemerken, daß gerade die Architekturbehandlung der geschlossenen Innenräume, Einzelteile, wie die kurzen runden Eckpfeiler, das von Türmchen flankierte Portal in der französischen Miniaturmalerei oft auftaucht, und daß ebenso in den Körperformen, in dem hohen Gehirnschädel, der sogenannten deutschen Nase, den hohen Beinen und ähnlichem mehr ausgesprochen nordische Formen sich zeigen neben m. A. n. byzantinisierenden Kopfbildungen; vielleicht wieder von Italien eingeführt, vielleicht einheimisch überliefert. Das Werk wird etwa 1375 entstanden sein. Back, dessen Buch über die mittelrheinische Kunst (1910) hier angezogen wurde, bemerkt (S. 47) etwas unbestimmt: »die Möglichkeit früheren italienischen Einflusses wurde bereits dargelegt, ob sie hier (der Friedberger Altar steht in Rede) stattgefunden habe, oder über Avignon und durch die burgundische Hofkunst vermittelt, muß dahingestellt bleiben. Auch mögen gelegentlich italienische Miniaturen anregend gewirkt haben.« Die Erinnerungsbilder, die Back an kölnische Arbeiten und an die Malereien zu Karlstein hat, lassen, meiner Ansicht nach, hier vor allem französisch-flämische Einwirkungen erkennen, denn Köln ist von dort abhängig und in Karlstein waren französisch-brabantische Beziehungen wirksam. Die Wandgemälde in der Burgkapelle zu Zwingenberg, die Oechelhäuser (1893) ediert und für ca. 1413—21/24 datiert hat, erinnern an die Karlsteiner Malereien in den derben starken Gesichtszügen auch an das Braunschweiger Skizzenbuch (ediert von Neuwirth). Oechelhäuser erinnert seinerseits an die Gemälde zu Mühlhausen a. Neckar. Ich möchte lieber einen Zeitcharakter annehmen. Unter den von Goldschmidt herausgegebenen Lübecker Malereien (1889) ist ein Hauptwerk dieser Zeit, der Altar zu Grabow in Mecklenburg, der aus Sanct Petri in Hamburg stammt, von Lichtwark jetzt Meister Bertram zugewiesen. Lichtwark sieht hier einen gewissen böhmischen — etwa wie in den großen Halbfiguren von Karlstein —, aber keinen italienischen Einfluß; m. A. n. darf weder von Böhmen noch von Italien die Rede sein. Der Buxtehuder Altar von ca. 1393 erinnert, namentlich in der Architektur und den Innenräumen, in der Behandlung der Zinnen und der kleinen Türmchen an französische Miniaturen. In beiden Werken, vornehmlich in dem ersteren, finden

wir in den Typen, besonders in denen der Frauen, Erinnerungen an gleichzeitige Bilder, wie z. B. an Broederlamsche, nur ist das Oval voller, runder, etwas derber geworden. Wir haben eben im Norden wie im Süden einfach rein germanische Formen zu erkennen. Jedenfalls ist nirgends eine Spur von Italien bemerkbar. Diese Auffassung greift weiter nach Osten. Paul charakterisiert in seiner Arbeit über die Sundische und Lübische Kunst (Greifswald 1914, S. 32) die Wandmalereien in den stralsunder, lübischen und schleswigschen Ländern als von einer Stilrichtung erfüllt, die in der ersten Hälfte des 14. Jahrhunderts aus Frankreich, Belgien und England in ganz Mitteleuropa eindrang..... Eine Vermittlung von Köln her ist natürlich. Fr. Wolf weist in Monatsh. für Kstw. 1909 darauf hin, daß seit ca. 1350 von den Ländern am Niederrhein und der unteren Maas her in die Gegend der Ostsee und ihr Hinterland eine langsame Strömung ging. Ich möchte mich aber hier nicht weiter in die Einzelheiten der deutschen Kunst dieser Zeiten verlieren, diese kurzen Andeutungen genügen auch vollständig.

Hinsichtlich der Malereien, die Karl IV. in Prag ausführen ließ, steht ein westlicher bzw. französischer Einfluß außer allem Zweifel. Die Apokalypse-Bilder in der Marienkirche zu Karlstein gehen nach Dvořak die rheinisch-kölnische Schule an (ca. 1368). Wenn wir erwägen, daß die oberitalienischen Meister, Gentile da Fabriano mit einbegriffen, als von der rheinischen Schule stark beeinflußt — Stefano da Zevio so stark, daß seine Bilder mit deutschen verwechselt werden können — hingestellt werden, und zwar gerade von italienischen Forschern, so scheint mir der Schluß gerechtfertigt: daß die italienisch anmutenden, aber keineswegs als scharf ausgeprägt erkannten italienisierenden Züge in deutschen Malereien nichts anderes als deutsche sind, die uns, in Werken italienischer Künstler wieder gefunden, als italienische erscheinen. — Für das frühe Quattrocento sind diese »italienischen« Eigenheiten in deutschen Malereien um so weniger als solche einzuschätzen, als mit Vorliebe der nachweislich von französisch-veronesisch-deutscher Kunst beeinflußte Gentile da Fabriano als Kronzeuge angeführt wird. Die Sachlage ist also gerade umgekehrt richtig! — Deshalb will ich weder für Avignon noch für Köln all und jede Anregung durch italienische Kunstwerke für das schließende 14. Jahrhundert ablehnen, aber irgendwie als fundamental wichtig dürfen sie nicht bezeichnet werden. Ich für meine Person könnte allerdings kaum irgendwo einen stärker betonten italienischen Einfluß in deutschen Malereien dieser ganzen Zeit aufzeigen. Einzig in Böhmen sind italienische Maler bestimmt nachweisbar. Betrachten wir schnell im Zusammenhang die Entwicklung der böhmischen Kunst in dieser Periode, so seien zunächst die Ausführungen gegeben, mit denen Neuwirth seine Abhandlung über die Beziehungen der Brabanter Künstler zu Böhmen während des 14. Jahrhunderts schließt (Extr. des bull. de l'acad. roy. de Belgique, S. 310—28, 1894). »Im Verhältnisse zu anderen gleichfalls aus der Fremde zugewanderten Steinmetzen erscheint es sehr beachtenswert, daß binnen zwei Jahren mehrere aus Brabant

stammende Werkleute in der Prager Dombauhütte arbeiteten; der Zuzug aus Brabant war also nicht unbedeutend. Vielleicht ist der Grund dafür in der Nachbarschaft Brabants und Luxemburgs, des Stammlandes der damaligen Beherrscher Böhmens, oder in den Beziehungen Peter Parlers zu Köln zu suchen, das sehr wohl die Zuwanderung verschiedener Arbeitskräfte nach Orten vermitteln konnte, deren vornehmste Bauten von angesehenen, in der Kölner Hütte herangebildeten Meistern geleitet wurden.

Die Beschäftigung der Brabanter Steinmetzen beim Prager Dombaue beweist die Tatsache, daß die Beziehungen Brabants zum Kunstleben Böhmens, welche unter Johann von Luxemburg in der Herstellung der Königsaaler Grabplatte durch den Meister Johann von Brabant ihren künstlerischen Ausdruck gefunden hatten, auch unter Karl IV. augenscheinlich nichts von ihrer Innigkeit eingebüßt hatten. Denn der in einer bestimmten Zeit sicher erweisbare Zufluß war derartig, daß sich aus ihm eine gewisse Hinneigung Brabanter Künstler zu Böhmen nicht verkennen läßt.«

Schlosser führt diese Erörterungen weiter in seiner Abhandlung: Die Illuminatoren des Johann von Neumark (J. d. K. S. d. A. K. 22, 1901, S. 35 ff.). Er verweist insbesondere auf den Bischof Johann von Dražik von Prag (1320), der 9 Jahre in Avignon gewesen war, und betont, daß dieser nach seiner Rückkehr in Raudnitz ein Augustinerkloster gegründet habe. Dvořak hebt hervor, daß sich im Jahre 1348 in Prag eine Malerzeche konstituiert habe. Dem französischen Einfluß (zu Anfang des 14. Jahrhunderts) sei die Verwendung der naturalistischen Motive, wie auch die Bestrebungen, in einer weniger primitiven Technik zu arbeiten, zuzuschreiben. Um die Mitte des 14. Jahrhunderts wurde der französische Stil, welcher besonders durch Bücher bekannt geworden war, in Böhmen herrschend. Aber auch durch Bücher aus Bologna wurde die hier herrschende Manier schon ca. 1340 bekannt. (In Bologna waren bekanntlich stark französische Einwirkungen wirksam!) Das Hauptwerk der Gruppe von Miniaturmalereien, als deren Ursprungsort Avignon anzunehmen ist, sind die Malereien, die für Johann von Neumark (1353—64) gemalt sind. Schlosser nimmt einen Maler an, der in Avignon die französisch-italienische Malerei kennen gelernt habe, wie sie sich unter Clemens VI. und Innocenz in Avignon entwickelt habe. Vielleicht war der Maler dieses »liber viaticus« Nicolaus von Kremsier, der 1452 bis ca. 1454 und dann wieder 1457 und 1461 in Avignon gewesen ist. Diesen französisch-italienischen Mischstil übernimmt der Hofmaler Wenzels als Erbe. Er herrscht in der Folge, nach der Ansicht Schlossers, in Böhmen, Österreich, in den Alpenländern und in Bayern. Dieser Annahme kann ich nicht beipflichten und habe dies in meiner Abhandlung in der Z. f. chr. Kunst 1914 begründet. Dem rein italienischen Stil begegnen wir in den Malereien, die Thomas da Modena für Prag geschaffen hat. Schlosser behandelt Thomas da Modena und die ältere Malerei in Treviso im J. d. K. S. d. A. K. Bd. 19, S. 246 ff., und kennzeichnet

ihn als einen Meister, in dessen Werken ein eigentümlich realistischer Stil uns entgegenträte, und dessen Hauptwerk sich im Kapitelsaal San Nicolo zu Treviso befinde. Hinsichtlich der Wirksamkeit Thomas da Modenas bemerkt Neuwirth a. a. O. »eine nennenswerte Beeinflussung der einheimischen Maler ist durch den welschen Gast nicht nachweisbar«. Ebenderselben Ansicht ist Schlosser. Also in Böhmen konnte auch nach der Meinung dieser Forscher der in engerer Fassung italienische Stil festen Fuß nicht fassen. Die künstlerische Kultur diesseits der Alpen verlangte eben damals keine wesentliche Ablenkung von dem seither unbeirrt beschrittenen Weg zur Schilderung der Lebenswahrheit durch die Darstellung der Lebenswirklichkeit! Dieser in Frankreich bzw. im Norden entwickelte realistische Sinn war überall das maßgebende Moment. Gerade diesen verehrte auch Italien in den nordischen Kunstwerken, da die den Italienern eigene hohe künstlerische Eigenschaft zu zusammenfassenden Formvorstellungen in diesem Stadium der Entwicklung nur Genies wie Giotto und Masaccio besitzen konnten; alle anderen, die Bildhauer nur bedingt ausgenommen, mußten dem nordischen Verismus mehr oder weniger huldigen, wollten sie zu annähernd sie befriedigende Kunstwerke gelangen. Deshalb ist auch durch das ganze 15. Jahrhundert die italienische Malerei von der nordischen Interpretation des Alltages im Prinzip abhängig. Vornehmlich natürlich in der die Kleinarbeit befürwortenden Tafelmalerei.

Das Zentrum der künstlerischen Arbeit ist, noch ausgesprochener als vordem, im Quattrocento Florenz. Als einer der wichtigsten Meister der realistischen Auffassung in Florenz gilt ständig mehr Paolo Uccello. Deshalb war mir eine Bemerkung Venturi VII, 334 wichtig: »Paolo Uccello abbia attinto ai maestri veneti — er hatte ja als Mosaizist in Venedig 25/32 gearbeitet — a Pisanello in ispecie; ma egli se ne distingue per la passione dello scorcio.« Venturi will auch die Anbetung der Könige, die in Berlin Pisano zugeteilt wird, einem Schüler des Paolo Uccello zuweisen. Jedenfalls dürfen wir Einströmungen des französisch-deutschen Realismus in die florentinische Malerei auch durch diesen Meister, dem Freunde Donatellos, dem Mitarbeiter Ghibertis annehmen. Hier sei nochmals kurz an die nordischen Bildhauer, an Pietro di Giovanni teutonicus o de Bramantia, erinnert und an jenen Kölner, dessen Ghiberti so lobend erwähnt. Masolino nimmt, wie betont, von der oberitalienisch-transalpinischen Malerei erhebliche Anregungen, und wenn die dem jungen Masaccio jetzt zugewiesenen älteren Bilder in der Brancacci-Kapelle tatsächlich von diesem Meister herrühren, so steht auch er in seinen Anfängen mit jener Kunst oltramonte in Berührung. Aber Frankreichs Kunst hatte in Italien jetzt ihre Rolle ausgespielt. Die das Leben scharf interpretierende niederländische Malerei begann in Florenz zu herrschen. Seit wann? Die burgundischen Miniatoren und Miniaturen haben hier bereits um die Wende des Jahrhunderts vorgearbeitet. Diese in Italien wohlbekannten köstlichen Miniaturgemälde sind hier die Vorläufer der »Niederländer«, der van Eyck und verwandter Künstler geworden. Selbst Dvořak

bemerkt in seiner so hervorragend durchgeführten Arbeit über das Rätsel der Kunst der van Eyck (J. d. K. d. A. K. Bd. 24), daß die Gebrüder Limburg in der Naturtreue und Darstellungskraft den Italienern weit überlegen sind. Wann zuerst ein »Niederländer« nach Florenz gekommen ist, habe ich bereits kurz zu fixieren versucht. Jacok Burckhardt bemerkt, sei weiter hinzugefügt, in seinen »Beiträgen zur Kunstgeschichte« (S. 368) zu den Frauenbildern Jan van Eycks, im Besitze des Kardinals Octavian, und eines »Frauenbades« von Rogier van der Weyden in Genua: »Dies — und wer weiß wie manches Ähnliche, das ebenfalls untergegangen ist — war teuer bezahlter Geheimbesitz, und Flandern mußte ihn liefern, weil in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts von all den großen Italienern, welche des Nackten in soviel höherem Sinne Meister gewesen wären, keiner diese vollkommene Feinheit der Ausführung hätte erreichen können..... Außerdem hatte das Werk des Jan van Eyck auch zeitlich den Vorsprung vor allen mythologischen Tafelbildnern und Ignudi der Florentiner.« Wir können also damit rechnen, daß bereits zu Beginn des 15. Jahrhunderts in Florenz niederländische Tafelbilder gewesen sind, der Verbindungsfaden mit dem Norden nicht abgerissen gewesen ist. Auch sei hier nochmals an ein Wort A. G. Meyers in seinem »Donatello« erinnern. Er bemerkt a. a. O., daß jener Realismus, der sich in dem Jeremias und im Zuccone Donatellos zeige, nicht in Italien, sondern im Norden entstanden sei; »das bezeugen, schreibt der Gelehrte, ... später die Männergestalten Klaus Sluters und der van Eyck. Der Naturalismus von Donatellos Campanile-Statuen ist in der Kunstgeschichte unübertroffen, aber er wird erreicht auf Kosten des im engeren Sinne plastischen Problems«, d. h. gerade des besonderen Formensinnes der Italiener. Es macht sich in Werken wie im Kopfe des sogenannten Habakuk und des sogenannten Poggio eben dieselbe naturalistisch-malerische Auffassung, dieselbe zeichnerisch bestimmte Herausformung aller Einzelheiten bemerkbar, wie in niederländischen Porträts. Diese Werke führen uns aber in die späteren zwanziger Jahre des Jahrhunderts. Auch der 1434 von Jan van Eyck gemalte Arnolfini (ich sehe hier noch ab von der neuesten Hypothese, in diesem Bilde Jan van Eyck und seine Frau zu erkennen) darf hier erwähnt werden; denn Arnolfini war nicht nur ein Florentiner, sondern auch ein Angestellter der kunstsinnigen Medici. Übrigens waren auch viele andere Florentiner, z. B. ein Strozzi, frühe in Brügge. Es ist auch ferner zu erwägen, daß seit dem Jahre 1421 Livorno ein florentinischer Hafen geworden war. Die Möglichkeit, daß niederländische Bilder schon sehr zeitig nach Florenz gekommen sind, ist also in jeder Hinsicht durchaus diskutabel.

Der für unsere Betrachtung älteste Vertreter niederländischen Einflusses in der florentinischen Tafelmalerei scheint Domenico Veneziano gewesen zu sein. Er ist für uns hier faßbar seit 1439, wo er in Santa Maria Novella malte und die Farben mit Öl anrieb. Er war aber bereits früher in der Arno-Stadt gewesen, wie der Brief von 1438 an Medici beweist. Ob er aber schon damals die »Ölmalerei« kannte, wissen

wir ebensowenig, wie wir feststellen können, wann er zuerst Florenz betreten, bzw wann er diese Stadt vor 1438 verlassen hat. Der Meister ist 1461 verstorben.

Wann [6]) Domenico Veneziano geboren ist, sind wir nicht in der Lage zu bestimmen; denn »aus der beschränkten Anzahl« von Kunstwerken, die uns bekannt sind, auf eine kurze Lebensdauer zu schließen, dürfte, da wir nicht imstande sind, die verloren gegangenen Werke einzuschätzen, denn doch recht gewagt sein. Aber stellen wir ein paar Zahlen zusammen: Donatello ist 1466 gestorben; Fra Angelico 1455, Andrea dell' Castagno 1457, Paolo Uccelo 1475, Domenico Veneziano 1461 gestorben. Betrachten wir die geringen Unterschiede dieser Zahlen, so können wir eher auf Gleichaltrigkeit dieser fünf Künstler schließen, als auf ein Alter Domenico Venezianos, das ihn als Schüler der »älteren Florentiner« erscheinen lassen müßte. Der Brief von 1438 erweist Domenico Veneziano als eingehend unterrichtet über die florentinischen Kunstverhältnisse, und die Bezeichnung des Uffizienbildes »Madonna mit Heiligen« enthält in der Inschrift Kenntnis des venetianischen Dialektes. Domenico Veneziano muß also schon vor 1438 längere Zeit in Florenz gewohnt haben und ist höchstwahrscheinlich in Venedig herangewachsen. Diese Voraussetzung wird auch dadurch gestützt, daß er, nach der Angabe Vasaris, die Farben mit Öl nach der Manier der van Eyck gemischt habe. Venedig war aber der von Ludwig (Jahrb. f. pr. K. XIII. Buch, p. 57) wahrscheinlich gemachte, durch Anwesenheit niederländischer bzw. niederländisierender Maler geeignetste oder vielleicht einzige Ort, wo derartiges Wissen ein wenig quellenmäßiger zu erwerben war. Jedenfalls können wir Domenico Veneziano als Mitstrebenden jener vier Künstler betrachten, die auf Erreichung der Wirklichkeitstreue bei der Schilderung der Menschen und Dinge ausgingen. Paolo Uccellos Beziehungen zur venezianischen bzw. zur veronesisch-nordischen Kunst habe ich bereits angeführt. Das erwähnte Madonnenbild Domenico Venezianos im Uffizien läßt die grundsätzliche Übereinstimmung mit Andrea del Castagno und Paolo Uccello darin zunächst wahrnehmen, daß die Dreidimensionalität und die Detailwahrheit der Modelle erstrebt wird, und daß das Gemälde, soweit dies noch festzustellen möglich, in einer »sonnigen Hellfarbigkeit« gehalten war. Der Kopf der Santa Lucia ruft aber auch die Erinnerung an berühmte Profilköpfe von jungen Frauen wach, die den Forschern auf dem Gebiete der italienischen Kunstgeschichte schon viel Schmerzen bereitet haben. Ich denke hier natürlich an die Bilder in Mailand, London und Berlin, die bald Domenico Veneziano, bald Piero dei Franceschi, Verrocchio und auch unbestimmt ferraresischen Malern zugewiesen werden. Das Berliner Bild soll archaischer sein, als das im Museum Poldi-Pezzoli, Diese Bildnisse sollen der Tracht halber etwa 1450—1460 gemalt sein. Bode bemerkt hierzu (J. f. pr. K. XVIII, p. 187 f.): Das Bild — das er Domenico Veneziano (?)

[6]) Des Zusammenhanges halber nehme ich von hier Erörterungen wieder auf, die ich in »Monatshefte für Kunst« 1912 veröffentlicht habe.

zuweist — ist in einfacher Temperatechnik gemalt, die aber mittels Lasuren die Wirkung der Ölmalerei erstrebt. Aus dieser Technik, deren Farben nicht mit Öl angerieben waren, dürfte man meiner Ansicht nach keinerlei Schlüsse ziehen, die gegen Domenico Veneziano als Maler gerichtet wären; denn der Künstler kann bei der unstreitig ungenauen Kenntnis der niederländischen Farbentechnik, recht wohl seine Malweise eben im Streben nach der Wirkung van Eyckscher Malereien variiert haben. Es verbinden sich nach Ansicht Bodes Züge der florentinischen und venetianischen Kunst. Diese letzteren können sich nur in koloristischen Eigenschaften äußern. Aber sind die anderen Eigenschaften wirklich schlechthin »florentinisch«? Auf dem Berliner Gemälde sitzt in Profilhaltung nach links ein blondköpfiges junges Mädchen vor einer Steinbrüstung. Der Körper hebt sich vom klaren blauen Himmel ab oder besser, er liegt wie eine Medaille in ganz flachem Relief auf dem Grunde auf. Kleine, längliche, weiße Wolken beleben den blauen Himmel. Die Einzelarbeit geht auf scharfe Detaillierung aus. Auf Andrea del Castagno (gestorben 1475) soll Domenico Veneziano eine Zeitlang, zu Beginn der fünfziger Jahre, Einfluß gehabt haben. Vasari berichtet, Andrea del Castagno habe im Chor von Santa Maria Nuova Fresken gemalt, und zwar in Öl, weil Andrea dem Domenico habe Konkurrenz machen wollen. . . . In der »Kreuzigung« sind die Körper von hellem Licht unflutet,... die Figuren sind wie in atmosphärische Luft gehüllt. Dieser eigentümliche Silberton ist tatsächlich dem Domenico Veneziano entlehnt. Das Fresko wird also ungefähr in derselben Zeit entstanden sein, wie die untergegangenen Malereien von Santa Maria Nuova. Im »Abendmahl« Castagnos sind unter unserm Gesichtswinkel die sehr reiche Auszierung mit naturgetreu dargestellter Marmorarbeit, die »eigentümliche Tiefe und Leuchtkraft« der Farben, die sorgsame Detailarbeit, zu betonen; auch eine einheitliche Lichtquelle ist hier gewonnen.

In diesem Zusammenhange ist Thodes Annahme, daß Andrea del Castagno in Venedig gearbeitet habe, recht wertvoll. Gentile da Fabriano, Paolo Uccello und Andrea del Castagno von der veronesisch-deutsch-niederländischen Kunstauffassung direkt berührt, dürfen als Faktoren der in Florenz immer mehr herrschenden Wirklichkeitsmalerei innerhalb meiner These nicht mehr außer acht gelassen werden. Diese Maler gelten überdies längst als für Florenz maßgebend. Ich kehre nochmals zu Domenico Veneziano zurück.

Das Porträtgemälde Domenico Venezianos erscheint fremd in Florenz auch deshalb, weil dort das gemalte Einzelbildnis, soweit wir urteilen können, etwa 1450/60 mehr oder weniger ein Novum war. Wenn wir nun die Anordnung des jungen Frauenbildnisses vor einer Balustrade und vor einem blauen, leicht bewölkten Himmel betrachten, die sorgsame Einzelarbeit, die leuchtende Farbenpracht in den Gewändern, den verschmolzenen Farbenauftrag, der die Wirkung der Ölmalerei vortäuschen soll, beachten, so werden wir ohne weiteres an die Malerei der Niederländer erinnert. Erwägen wir ferner, daß um die kritische Zeit die nordischen Maler in

Italien hoch geschätzt waren, und daß die Niederländer ohne jeden Zweifel in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts das Einzelbildnis nach Qualität und Quantität wie kein anderes Volk zu bieten befähigt waren, so wird unsere Vermutung, in diesem Profilbild Domenico Venezianos vornehmlich allgemeine Lehre der Niederländer erkennen zu müssen, sehr bestimmt gestärkt. Charakteristisch hinsichtlich der Anordnung ist zunächst die Balustrade. Wir finden dies Kompositionsmotiv als Balustrade in Porträts, wie z. B. in dem Kopf Jan van Eycks »Leal Souvenier« (1432), London; in Petrus Christus »St. Eligius« als Tisch, oder als Fensterbank in dem sogenannten Fouquet »L'homme au verre«, Wien, oder als Brüstung mit Umrahmung in religiösen Bildern, wie etwa bei dem Madonnenbilde mit Heiligen von R. v. d. Weyden in Frankfurt usw. Die Balustrade (Mauer) wird ferner oft als rückwärtiger Abschluß gegen die Landschaft verwendet, so daß die davor stehenden Figuren mit dem halben Körper oder auch nur mit dem Kopfe darüber in die blaue, Luft hinausragen, z. B. »St. Lukas« von Dirk Bouts bei Lord Penrhyn; in dem Gemälde Marmions in Berlin; in dem Stiche des Meisters mit dem Webeschiffchen, Madonna in Halbfigur mit Kind, erhalten wir eine vollständige steinerne Einrahmung des Bildes und die Fensterbrüstung, auf der das Kind und das Buch, in dem die Madonna liest, liegt, sowie den Ausblick rechts in die Tiefe und den rückwärtigen Ausschnitt mit einem davorgehängten Teppich (etwa 1470, Berlin). Ähnliche Anordnung finden wir bei Martin Schongauer. Justus van Gent setzt spätestens 1473 den Herzog von Urbino in ein Rahmenwerk und die Philosophen im »Studio« hinter eine Brüstung, auf der rechts und links eine abschließende Säule steht usw. Mir scheint also der Gedanke der Einfassung (Mauer) auch für das 15. Jahrh. als nordischen Ursprungs bewiesen zu sein.

Die historischen Tatsachen sprechen zunächst weiterhin dafür, daß das gemalte Profilbildnis diesseits der Alpen gefunden ist. Denn die ältesten (Miniaturen, die) Tafelporträts z. B., die König Johanns II. und Karls V. von Frankreich, von etwa 1359 und 1371, sind in Profilstellung gehalten. Das erste Bild malte Girard d'Orléans, letzteres Jean de Bruges. »Der Grund dafür ist lediglich in dem primitiven Stande der damaligen Porträtmalerei zu suchen. Wie jede beginnende Kunst richtet auch der neue Stil der französischen Miniaturmalerei des 14. Jahrhunderts sein Augenmerk zunächst auf die deutliche Profilstellung; denn das Profil bietet ja die vorteilhafteste Grundlage für die Wiedergabe der charakteristischsten Erscheinung eines Kopfes.« Der Versuch Westendorps an einer anderen Stelle derselben Schrift (S. 62), den Italienern in Avignon bzw. in Frankreich (seit etwa 1340) die Erfindung dieser Anordnung zuzuweisen, scheint mir nicht geglückt; um so weniger, als auch nach W. uns »italienische Porträttafeln des 14. Jahrhunderts weder erhalten sind, noch unseres Wissens uns Nachrichten von solchen aus literarischen Quellen bekannt geworden sind.«

Ich möchte zunächst mit Dvořack daran festhalten — was Westendorp auch

als an und für sich möglich erklärt —, daß »die französischen Maler diese Form ebensogut selbst erfunden haben können« (S. 70). Die künstlerische Qualität der niederländisch-französischen Porträts um etwa 1400 (1410) charakterisiert Dvořack: »Wenn wir uns gleichzeitige italienische Bilder vergegenwärtigen, so werden wir bald die Entdeckung machen, daß sich nordfranzösische Werke von ihnen nicht nur durch einen inhaltlich größeren Naturalismus der Darstellung unterscheiden, sondern auch durch eine naturalistisch weit fortgeschrittenere Formenwiedergabe. Wie schematisch ist das beste italienische Porträt aus dem Trecento mit den beiden Bildnissen des Herzogs von Berry verglichen.« — Wenn wir bei Domenico Veneziano das scharfe Profilbildnis wiederfinden, so könnte man, da in Frankreich und in den Niederlanden seit langem nachweisbar das selbständige gemalte Porträtbildnis oft geschaffen worden war, in Florenz aber erst gegen etwa 1450 etwas häufiger wird, allein schon aus dieser Tatsache ein Abhängigkeitsverhältnis konstruieren. Ich glaube aber, da die Anordnung des Kopfes als solche gerade für den Anfang einer Porträtmalerei gegeben ist, auch für Italien eine, wenngleich nicht so starke Tradition annehmen zu dürfen. Es tritt hinzu, daß die Freskobilder in Verona von 1364, die nach Kehrer Fürstenbilder geben sollen, alle in das Profil gestellt sind. Das erste beglaubigte italien. Tafelporträt ist aber erst das von dem Anonymus des Morelli erwähnte Gemälde Gentiles da Fabriano, auf dem der Maler auch die Seitenansicht gewählt hatte. Und hier müssen wir nochmals an Pisanello (gestorben 1456) erinnern. Dvořack hat a. a. O. bemerkt: »Es gibt noch einen Beweis für die Zusammengehörigkeit mit dem französisch-flandrischen Kunstkreise, der vielleicht noch deutlicher spricht, als alles andere. Nicht in Italien, wie man einst vermutete, sondern im Zusammenhange mit der humanistischen Kultur der nordfranzösischen Höfe, angeregt durch die hier befindlichen.... Antiken.... sind in Frankreich noch zu Lebzeiten des Herzogs von Berry die ersten Medaillen seit der Antike modelliert und in Metall ausgeführt.« Nun hat aber bereits Schlosser (Jahrb. d. Kunsts. des Allerh. Kaiserhauses XIII, p. 75 f.) nachgewiesen, daß durch diese Medaillen des Herzogs von Berry Pisanello angeregt wurde, Medaillen zu verfertigen, die auch stilistisch sich ihren älteren nordischen Vorbildern anschließen. Jedenfalls war die Profilstellung durch nordische und antike Einflüsse neu belebt worden in solchen Gegenden, die Domenico Veneziano mehr oder weniger vertraut sein mußten. Man kann also wohl zweifeln, ob der Künstler einer einheimischen alten Tradition — wie ich glaube — oder jener französisch-niederländisch-antiken Auffassung gefolgt ist. — Es fragt sich nun weiter, ist der Gedanke, die Figur vor eine Balustrade und vor den blauen Himmel zu setzen, Domenico Veneziano zu eigen? Hinsichtlich der Balustrade müssen wir bis auf weiteres den Niederländern den Vorrang lassen. Und wenn wir das außerordentlich hohe Ansehen erwägen, dessen sich die niederländischen Landschaften mit ihrem hohen blauen Himmel und den kleinen weißen Wölkchen erfreuten, so dürfte auch hier eine Einwirkung anzunehmen sein, gleichwie in der

Detailbehandlung des Stofflichen. Aber Domenico Veneziano hat mit seinen offenbar sehr feinen malerischen Instinkten überall das Geeignete herausgenommen und letzten Endes mittels dieser Anregungen doch etwas Neues geboten, ein sehr schönes, hellbeleuchtetes Profilbildnis vor einer Balustrade und vor einem leuchtend blauen Himmel, anstatt des überlieferten neutralen Hintergrundes. Domenico Veneziano war eben unstreitig ein feinfühliger Maler im engeren Sinne des Wortes. Ich meine also, man kann sagen, das Berliner Bild, sei es nun von Domenico Veneziano oder einem anderen Maler, birgt (nord-)mittelitalienisches und niederländisches Kunstgut.

Das Bild im Museum Poldi-Pezzoli ist nach demselben Modell wie das Berliner gemalt; denn die etwas steilere Stirnlinie kann angesichts der übrigen, recht genauen Übereinstimmungen kaum in Betracht kommen. Als Urheber gilt Piero dei Franceschi (oder Verrocchio, dafür Berenson, Frizzoni, dagegen Bode), d. h. ein Schüler Domenico Venezianos bzw. ein jüngerer Maler als Domenico Veneziano. Für Piero dei Franceschi mehren sich nun erheblich die niederländischen Einflüsse. Witting (Piero dei Franceschi, 1898) hat sogar versucht, für Piero dei Franceschi eine unmittelbare Kenntnis des heute in den Uffizien befindlichen Gemäldes Rogier van der Weydens (auf die Hasse-Wurzbachsche Hypothese, betreffend Rogier I u. II gehe ich hier absichtlich nicht ein) »Die Beweinung Christi« nachzuweisen. Ich will nicht sagen, daß die Ähnlichkeit zwischen dem Josef von Arimathia auf dem van der Weydenschen Bilde und dem heiligen Sigismund auf dem Malatestafresko in Rimini völlig abzuleugnen ist, aber zwingend scheinen mir die Ähnlichkeiten im Munde, Bart und Nase am Ende auch nicht zu sein. Andererseits birgt dieses Fresko Piero dei Franceschis von 1450 in vielen Einzelheiten der Zeichnung, der Personen und des Dekors niederländische Stilelemente in sich. Namentlich wird dies Gemälde mit dem Bildnisse des Herzogs Federigo von Urbino und seiner Gemahlin Sforza, jetzt in Florenz — anche prima anno 1466 — von der Hand Piero dei Franceschis zu vergleichen sein. Die niederländisierende Art Pieros wird noch wahrscheinlicher gemacht durch das Bildnis desselben Herzogs auf der heiligen Konversation (Mailand, nach Venturi von Fra Carnevale), das Corrado Ricci sogar Justus van Gent zuteilt, während er die »Madonna und Heiligen« Piero dei Franceschi gibt. »Am meisten jedoch unterscheiden sich«, schreibt Ricci, »von allen übrigen Teilen des Gemäldes die beiden Hände der Stifterfigur.... Nun war zur Zeit des Piero dei Franceschi der flämische Feinmaler Justus van Gent in Urbino tätig. Sollte vielleicht der Herzog Federigo oder auch Piero selbst den Niederländer gebeten haben, diesem Teil die künstlerische Vollendung zu geben? Denn auf jeden Fall tragen inmitten dieses so spezifisch (?) italienischen Gemäldes die zum Gebete zusammengelegten Hände der Stifterfigur einen ausgesprochen flämischen Stilcharakter zur Schau.« Aber sollte der Maler Piero dei Franceschi, dessen äußerste Sorgfalt im Porträt Ricci auf dem Doppelbildnisse als »minutiöse Exaktheit (bei) der Detaildurchführung« auf das Bestimmteste betont hat, nicht auch dies Bildnis sorgfältig

gemalt haben können, als Abmaler der Wirklichkeit niederländerisierend und als Historienmaler uneingeschränkter nach italienischer Art Formbildner? Auf Anregungen Domenico Venezianos wie der Niederländer geht m. E. auch Piero dei Franceschis wundervoll fein differenzierte Lichtbehandlung, die er als Feinlichtmaler bietet, zurück. Er übertrifft die zarte Helldunkelmalerei van Eycks und die scharfhelle Lichtmalerei Rogier van der Weydens, läßt Domenico Venezianos Versuche zu denselben Zielen weit hinter sich, und trotzdem gibt es, wenn wir Piero dei Franceschi in diesem Punkte nicht völlig als Autodidakten betrachten wollen, was wir sicher nicht dürfen, nur jene Verbindungslinien; zu irgendeinem Florentiner kann man sie nicht ziehen, auch nicht zu Masaccio. Schmarsow sagt allgemein von Piero dei Franceschi: »Unter den Italienern des Quattrocento ist niemand, der den Nachahmungswundern des Jan van Eyck so nahe kam und mit minder geeigneten Mitteln soviel Schimmer der Realität zu erreichen wußte.... Ich kenne keinen seiner Landsleute, den der modernste Verismus mit solchem Recht als Vorläufer verehren könnte, als Piero dei Franceschi.« Wie sehr damals eine niederländische bzw. niederländisch-italienische Auffassung im Porträt in Florenz herrschte, muß uns zuerst Piero Pollaiuolo dartun: »Gleiche stilistische Kennzeichen besitzt das überlebensgroße Brustbild — in Dreiviertel-Profil nach rechts vor einem Fensterrahmen (etwa 1466) — Auktion Eastlake. Nach verwandten Bildern aus dieser Zeit kann es sich nur um ein Bild niederländisierenden Charakters handeln. Die Komposition erweist es schon.«

In Mittelitalien ist überhaupt die Kontinuität der alten Beziehungen zum Norden gewahrt geblieben. In einem Missale rom. für Kardinal Casini in Siena 1427 ist in dem Ornament mit seinen breiten Blättern und seinen gesetzten kleinen Figürchen unverkennbar einer Mischung nordischer bzw. deutscher und italienischer Art zu erkennen, ebenso wechseln in den Typen deutsche und italienische Formbildungen. Die Farben sind namentlich im Ornament von jener hartfarbigen Art deutscher Werke. Ebenso weist die Landschaft nordische Kompositionsweisen auf. In der Vaticana befindet sich ein Bestiarium (Urb. lat. 276) von ca. 1460, dessen wundervolle Tiere aller Art ebenso niederländisierend gegeben sind wie die Porträts, Architekturen, die Ornamente und alle Einzelbehandlung in Chr. Landinis Disp. (Urb. lat. 508) von 1470.

Die Beziehungen Piero dei Franceschis zu Rogier van der Weyden ziehen wir zunächst wieder in den Kreis unserer Betrachtung, da von Oberitalien doch wohl die meisten Kunstwerke und auch Künstler nordischer Abstammung kamen.

F. Pellati bemerkt in L'arte 1907 (p. 408): »Vero è che durante la seconda metà del sec. XV anche nella storia pittorica di Genova e di tutta la regione ligure si può osservare una tendenza notevolmente fiamminga.«

Gruyer schreibt in seinem Buche l'art ferrarais (1897), daß Borso das Kabinett del Belfiore gegen 1450 zu schmücken begann, wobei ihm drei Deutsche halfen. Nicolo aus Deutschland, der wahrscheinlich 1442—45 in Padua gelebt hatte,

kam damals nach Ferrara und gab 1455 als Geschenk an Borso ein Diptychon, daß den Herzog von Mailand Galeazzo und die Bianka Sforza darstellte. Er malte 1456 in der Festung Mugo das Wappen des Herzogs. Es geht auch aus anderen Erörterungen Gruyers wie aus Venturis Erörterungen (Riv. stor. ital. II S. 689 ff., 1885) deutlich hervor, daß nordischer Kunstgeist in der Malerei bzw. in den zeichnenden Künsten hier zu Hause war. Bezeichnenderweise steht die Bildhauerei unter der Einwirkung der Florentiner. Über die Miniaturenmalerei in Bologna in dieser Zeit faßt sich Francesco Malaguzzi Valeri (in Arch. stor. ital. 1896—301) zusammen:

»Concludendo: il quattrocento, specialemente la seconda metà fu anche per Bologna un periodo di attività e progrèsso..... Nè essi nè i ferraresi che qui lavorarono arrivarono però a toccare il sorprendente naturalismo dei colleghi fiamminghi e francesi in ispezie nella riproduzione del regno vegetale e la corretezza di disegno e lo spirito dei fiorentini..... Le notizie non ci permettono di assicurare se — debba ascriversi ad artisti bolognesi o piuttosto a forestieri.«

Wie stark hier niederländische Elemente überall spürbar waren, mag uns ein Blick auf ein ohne Widerrede niederländisierendes Bild, das dem Ansuino da Forli zugeteilte Porträt eines jungen Mannes in Venedig, beweisen.

Vor einem Fensterrahmen, auf dessen Brüstung ein verziertes Buch als Rückschieber wie als Beweis der Feinmalerei und der perspektivischen Kenntnisse liegt, steht im Profil nach links der Kopf eines jungen Mannes vor einem halb zurückgezogenen Vorhang (ähnlich wie auf dem Stich des Meisters mit dem Webeschiffchen): also abgeblendeter Hintergrund, doppelte Lichtquelle, rückwärtige Öffnung mit Blick auf Landschaft. Wenn von Ansuino das Bild herrührt, so werden wir stark gegen die Mitte des 15. Jahrhunderts gedrängt und nach Venedig, dem Stadtmotiv zufolge, gewiesen. Das Bild besitzt unstreitig niederländisierenden Charakter und ist wegen der verschiedenen Benennungen, die es erhalten hat, für uns von besonderem geschichtlichen Werte. Denn diese Namengebungen beweisen, als wie weitgreifend die niederländisierende Richtung angenommen wird, ohne daß dies allerdings ausgesprochen ist: Crowe und Cavalcaselle geben das Bildder um brisch-ferraresischen Schule, Schmarsow der venetianischen und Burckhardt-Bode (9. Ausgabe) Cossa (gestorben 1477). Eine sehr interessante Vereinigung des sich hell vom Himmel abhebenden Profilbildnisses und des mit dem beschatteten Hintergrund kontrastierenden Kopfes macht ein ganz unbestritten niederländisierender Maler zu derselben Zeit, Piero die Cosimo in seinem Porträt »Simonetta Vespucci« in Chantilly. Dies zuerst von Frizzoni Piero di Cosimo zugesprochene Bildnis wurde, bzw. wird auch Botticelli und Pollaiuolo gegeben. Es mag dies wegen der »Familienähnlichkeit« unter diesen florentinischen Künstlern angemerkt sein. Wieder in den Kreis der florentinischen Künstler eingeführt, sei unser Augenmerk auf Alesso Baldovinetti gelenkt, da dessen »Kunstrichtung und Technik« (Cicerone Burckhardt-Bode) von den für Florenz so wichtigen Gebrüdern Pollaiuolo fortgesetzt wird. E. Londi läßt

in seinem Buche über Alesso Baldovinetti (1907) diesen Künstler seine Entwicklung nehmen ca. 1450 von Fra Angeliko, dann bei Domenico Veneziano arbeiten, später sich an Andrea del Castagno anschließen. Londi bemerkt ganz allgemein über unsern Künstler, wie sich in seinen Werken zeige »il verismo accurato ed esatto ci richiama subito alla mente la scuola olandese et la tedesca (S. 12). Ganz besonders klar wird die Abhängigkeit Baldovinettes in der Madonna della Cintola in Florenz (S. Niccolo oltr'Arno). Der Typus der Landschaften Baldovinettis findet sich, nach der Ansicht Londis (S. 87), wieder bei den Gebrüdern Pollaiuolo, Verrochio und Leonardo bis Domenico Ghirlandaio. Wie bemerkt, scheinen die Pollaiuoli Gehilfen des Alesso Baldovinetti gewesen zu sein. Jedenfalls ist es nicht unwahrscheinlich. Auch ist es nicht weiter zu erörtern, daß Antonio wie Piero Pollaiuolo mit der niederländischen Tafelmalerei zusammenhängen.

Der Kopf des »jungen Tobias« auf dem Turiner Bilde (1467) oder des »St. Vincentius« (etwa 1466—67) auf dem Gemälde in den Uffizien wirken, für sich betrachtet, soweit allgemeine Auffassung, Zeichnung, Einzelbehandlung des Stofflichen, versuchte Farbenwirkung in Frage kommen, geradezu wie niederländische Porträtfiguren (vgl. nochmals das Bild auf der Auktion Eastlake). Die »Verkündigung« in Berlin von Piero Pollaiuolo (etwa 1466) erhärten für diesen Künstler sowohl für die Figuren wie für die Raumbehandlung so eindeutig die Kenntnisse der niederländischen Malerei, daß darüber kein Wort weiter zu verlieren ist (vgl. Ulmann, Jahrb. 232). Wenn wir jetzt auch einen Blick auf die florentinische Plastik des letzten Viertels des Quattrocento werfen, so haben wir die Einwirkung, welche die niederländisierenden Künstler zu dieser Stunde auf die Bildhauerei gewinnen, erkannt. Auch diese beginnt wieder dem nordischen Realismus zu huldigen. Nicht unerwähnt sollen bei dieser Gelegenheit die sehr schlanken, hageren und kleinköpfigen Figuren des Pollaiuolo bleiben. In ihnen erblicken wir, ganz allgemein gesprochen, eher einen nordischen als einen italienischen Körperbau. Ich erinnere nochmals an die Worte, welche Jacob Burckhardt über die niederländischen Ignudi geschrieben hat, über die Bewunderung, die diese Werke der van Eyck und ihrer Mitstrebenden in Florenz sich erworben hatten. Da gerade die Pollaiuoli sich als Zeichner mit der Feder (als Kupferstecher) bei der Ausbildung des Aktstudiums, und zwar auch hinsichtlich der Behandlung der Einzelform, auszeichneten, so dürfte ein Einfluß niederländisierender Werke auch hier anzunehmen sein. Wenn man die Einzelgestalten der sechs thronenden Tugenden in den Uffizien von Antonio Pollaiuolo ins Auge faßt, so wird meiner Ansicht nach die Erinnerung an Melozzo da Forli wachgerufen, der durch Piero dei Franceschi mit Florenz zusammenhängt, und zwar schon frühe. In Viterbo befindet sich ein Christuskopf, den Schmarsow in Melozzos Werk eingereiht hat. Der Gelehrte bemerkt hierzu (in seiner Monographie S. 61): »Der Typus erinnert auffallend an den van Eycks... die Hände sind ganz in niederländischem Sinne gezeichnet und ausgeführt mit den länglichen Fingern und den feinen Haut-

runzeln über den Gelenken. Ebenso wetteifert die Wiedergabe des Goldbrokats, der Perlen und Edelsteine des durchsichtigen Globus mit den staunenswerten Leistungen der flämischen Schule.... Die Technik gehört... zur Schulung des Piero dei Franceschi.... Auf Piero weist auch der Schnitt der Augen zurück.... Dagegen zeigt das schlichte Haar fast venetianische Feinheit und Glätte. Das Bild müßte etwa 1460 gemalt sein.« Dieser niederländische Einfluß hat sich auch in Melozzos Werk Sixtus IV. und Platina in Rom noch nicht verloren (1477). Am klarsten tritt er übrigens, weil von allem Gegenständlichen, jetzt wenigstens, losgelöst, auf den Rückseiten der Verkündigung in Florenz heraus. Wir haben dort, vor den Gewandstudien nichts als Farbe und Linien vor uns. Ebenso wichtig ist Loreto (1478), wo er in seinem Hauptwerk auf dem Gebiete der Landschaftsmalerei Anschluß an die niederländischen Bilder zeigt. Schmarsow bemerkt hierzu, »die Landschaft, das ist allerdings in mancher Hinsicht eine Konsequenz seiner realistischen Darstellung des Raumes und insofern aus seinen persönlichen Neigungen erklärbar. Aber, da es vereinzelt bleibt wie ein einmaliger Versuch, doch gewiß auf flämische Anregungen zurückzuführen«. Schmarsow hat die Beziehungen Melozzo da Forlis zu Josse van Gent jüngst nochmals untersucht (Abhandlung der phil.-histor. Kl. d. K. S. A. d. W. 1912) und hat sie mehr zugunsten der italienischen Schule verschoben. Ich kann dieser Spaltung zwischen Josse van Gent und Melozzo nicht überall folgen, aber mich hier auch nicht mit Einzelheiten der wie immer sehr eindringenden Untersuchungen des Leipziger Forschers auseinandersetzen. Der niederländische Einfluß auf Melozzo läßt sich meiner Ansicht nach als recht wichtig für den Forlivesen um so weniger ablehnen, als dessen Lehrer Piero dei Franceschi ihm bereits unterlegen war. Auch sonst finden wir diesen niederländischen Einfluß in Umbrien verbreitet. Josse van Gent hat ihn zunächst Giovanni Santi überliefert, wie besonders Bombe (in Mitteilungen des Kunsthistorischen Instituts in Florenz 1911, S. 126) betont hat. Bleiben wir in Umbrien. Die frühesten Arbeiten Signorellis, die etwa 1480 in Loreto geschaffenen Apostelgestalten in gemalten Nischen — die also dem Motiv nach den Pallaiuoloschen und den Melozzoschen Nischenfiguren entsprechen — lenken unser Auge auf Melozzo hin. Signorelli hängt aber weiterhin auch durch Piero dei Franceschi mit den niederländisierenden Florentinern zusammen. Signorelli (Cicerone p. 589) kam in die Lehre zu Piero..... Für die Ausbildung seiner Technik dagegen, für seine tiefgestimmte Färbung und den eigentümlich rauhen Auftrag der Eiweißfarben scheint namentlich der Einfluß des Melozzo und vielleicht auch unmittelbar der des Justus van Gent maßgebend gewesen zu sein; mehr als der von Florentiner Meistern, wenn er diese auch ohne Zweifel schon jung kennen gelernt und studiert hat. Diese Richtung der florentinischen Kunst, d. h. des Stefanos gen. Pesellino, Baldovinettis, der Pollaiuolo, erhält ihren Abschluß in Andrea del Verrocchio (1433—88), der, wie Antonio Pollaiuolo, in erster Linie Bronzebildner war und dies auch in seinen Gemälden betätigt. Ver-

rocchio hat m. E. dieser niederländisierenden Richtung etwas ferner gestanden. Er nimmt aber den Grundgedanken des Verismus an, auch einzelne Dinge, wie z. B. die Anordnung der Figuren vor dem Fenster bzw. vor der Fensterbank mit dem seitlichen Ausblick oder der Hintergrundlandschaft, und verfolgt ähnliche Tendenzen in der Einzelarbeit wie im Stofflichen. Parallel mit Sandro Botticelli geht der bereits in einem anderen Zusammenhange erwähnte Piero da Cosimo (1439—1501). Er erhielt seine künstlerische Entwicklung von Cosimo Roselli, der von Andrea del Castagno seinen Ausgang nahm. Die erste niederländisierende Richtung findet also in Piero di Cosimo ihren Enkelschüler und zugleich den ersten der zweiten niederländisierenden Künstlerschar. Diese ging für uns unmittelbar beweisbar vom Studium der niederländischen Malerei aus.

Bevor ich die Tafelmalerei weiter verfolge, bemerke ich, daß die ganze florentinische Miniaturmalerei, auch die in etwas entfernteren Waldklöstern, wie Vallombroso, seit mindestens etwa der Mitte des Jahrhunderts derartig stark niederländisierend arbeitet, daß man Vorlagen aus dem Norden annehmen muß.

Als Piero di Cosimo von Rom zurückkehrte, fand er das ca. 1482 nach Florenz gelangte Bild des Hugo van der Goes vor. Von nun an folgt Piero di Cosimo in sorgsamster Arbeit diesem Künstler und wird ein hervorragender Verdolmetscher niederländischer Kunstauffassung. Aber Piero di Cosimo hat sich als zweiten Lehrer bereits in seiner Jugendzeit Leonardo ausgesucht und wendet sich jetzt auch diesem von neuem zu. Leonardo da Vinci spricht, zitiere ich nach Knapp, in seinem »Trattato della Pittura« von solchen Reflexlichtern, welche er auch bei seinen Bildern fleißig anwendet. Darin ist er, setzt Knapp hinzu, wie Piero di Cosimo der Schüler der Niederländer. In Piero di Cosimos Werken erscheint zuerst ein über das damalige Florenz hinausdeutender Einfluß in der »Heiligen Magnalena am Fenster« (Rom, etwa 1500). Knapp sagt dazu: »Was nun die äußere Fassung dieser Halbfigur betrifft, so steht das Bild einzig da in der Kunst von Florenz. Wollen wir Ähnliches sehen, so müssen wir schon nach Oberitalien gehen. Für eine ähnlich genrehafte Behandlung kann ich jedoch nur einen Heiligen in Frankfurt, vielleicht von Cossa, anführen. Die weichen, jedoch nicht zu vollen, nichts weniger denn weichlichen Formen des Gesichts usw..... das alles weist auf Mailand.« Dieser Hinweis auf Leonardo ist gerade wegen dieses Meisters Beziehungen zu der niederländischen Malweise doppelt berechtigt, wobei auch an das von manchen Leonardo zugewiesene feine weibliche Profilbildnis nach links in der »Ambrosina« zu Mailand zu erinnern ist, das in der sorgsamen Ausmalung aller Einzelheiten das Gedächtnis an die niederländisierenden Florentiner wachruft. Knapp fährt dann fort: »Auch an Leonardos »Mona Lisa« könnte man sich erinnert fühlen.« Wertvoll ist hier besonders der Hinweis auf das Kompositionsmotiv der Mona Lisa, das auf die Vorgänger Leonardos, die Niederländer, hindeutet. Piero di Cosimos »Anbetung der Hirten« in Berlin erweist weiterhin des Meisters Verbindung zu den Niederländern und zu Leonardo.

Wann tauchen nun zuerst die Halbfigurenbildnisse in Vorderansicht vor einer Landschaft in Florenz bzw. in Italien auf? Wer brachte dies Motiv, die Niederländer oder die Italiener? Wenn wir erwägen, daß die Italiener das Profilbild vor blauem Himmel allem Anschein nach zuerst geboten haben und die Porträts des Herzogs von Urbino und seiner Gattin vor einer Landschaft von Piero dei Franceschi (»anche prima del 1466«) gemalt sind, so scheint Memling zurückstehen zu müssen. Andererseits sind diese Bildnisse von jeder künstlerischen Beziehung zur Landschaft losgelöst. Die Landschaft ist nicht als ein kompositionell wertvoller Hintergrund behandelt, sondern trotz allen äußeren Reichtums an Motiven nichts anders als irgendeine neutrale Fläche. Die Niederländer haben aber ihrerseits längst und zuerst die Raumwerte der Landschaft und die Beziehungen dieser zum Menschen in bestimmten Grenzen erkannt. Deshalb werden wir ihnen letzten Endes die erste Ausbildung dieses Kompositionsmotivs zusprechen müssen. Andererseits vergesse ich nicht, daß Memling, von dem wir, soweit ich sehen kann, die ersten Bildnisse in Vorderansicht vor einem landwirtschaftlichen Hintergrund besitzen, über etwas genauere Kenntnisse italienischer Bau- und Zierformen verfügt hat. Nimmt man alles zusammen, so scheinen, möchte ich noch einmal sagen, die Niederländer zuerst dies Kompositionsmotiv ausgearbeitet und nach Italien gebracht zu haben. Der Vermittler dürfte gerade Memling (geboren etwa 1430) gewesen sein, der bereits sicher seit etwa 1471 (nach Warburg) für die Portinari malte, und der, wie wir wissen, Beziehungen zu florentinischen Familien, als Schüler Rogier van der Weydens auch zu anderen Städten, z. B. zu Padua (1470), unterhielt (vgl. Anonymus Morelli, jetzt in München). Bilder, wie etwa das Frühbild in Berlin, »Alter Mann in Vorderansicht vor einer Brüstung und Landschaft« oder das Bildnis Benedetto Portinaris (1487 in Florenz) könnten in Frage kommen. Das erstere ist deshalb besonders interessant, da es aus einem Florentiner Palast stammt, also recht eigentlich für Florenz gemalt ist.

Ähnliche Bahnen wie Piero di Cosimo zog Domenico Ghirlandaio (1449—94), der unter Einwirkungen von Andrea del Castagno, Alesso Baldovinetti und Verrocchio groß geworden, niederländischen Kunstelementen gewissermaßen empfangsbereit gegenüberstand. Sein »Hieronymus« in Ognisanti beweist (1480) klärlich die genaue Kenntnis niederländischer Bilder, obwohl das Bild des Hugo van der Goes noch nicht in Florenz aufgestellt war. Domenico Ghirlandaios weitere Stellung als Hauptführer dieser zweiten niederländisierenden Periode zu kennzeichnen, erübrigt sich, denn seine Gefolgschaft der nordischen Meister ist allseitig anerkannt. Auch über Lorenzo di Credi kann in dieser Hinsicht kein Zweifel herrschen. Jetzt dringt auch erst jene von den Malern der ersten Periode nur bestimmt angedeutete Neigung zur Betonung der Einzelzüge im Modell ganz durch. Bei Domenico Ghirlandaio finden wir, sei besonders erwähnt, im Porträt auch das von den Niederländern übernommene Motiv des einrahmenden Rahmenwerks, das Botticelli und der Amico

Botticelli mit Vorliebe ausgebildet hatten, wieder, z. B. in dem Tafelbilde mit dem Porträt der G. Tornabuoni. Die scharf im Profil genommene Halbfigur der jungen Frau vor einem Fensterrahmen, mit den Händen auf einer Brüstung, dem in die Wand eingeschnittenen Rahmen, den nach niederländischer Art den Nahraum perspektivisch beherrschenden Kleinwerken, wie Bücher, Schmuckstücke, geben alles in allem eine hochinteressante Vereinigung der künstlerischen Aufgaben, die sich die Nordländer und die Italiener bei einer solchen Gelegenheit zu stellen hatten.

Noch einmal möchte ich nach Umbrien den Schritt wenden, da hier die Niederländer besonders warm aufgenommen wurden und werden mußten.

Ich erinnere zunächst an Michelangelos bekanntes Wort über die niederländische Malerei. Die flämische Malerei, sagt er, gefällt allen Frommen besser als die italienische. Diese läßt sie niemals Tränen vergießen, jene sie überreichlich weinen, und dies ist nicht etwa die Folge der Kraft und des Verdienstes der Malerei, sondern einfach der großen Empfindlichkeit der Frommen. Die flämische Malerei gefällt den Frauen, insbesondere den älteren und den ganz jungen, ebenso den Mönchen, den Religiösen und allen Vornehmen, die nicht empfänglich sind für die wahre Harmonie. In Flandern malt man besonders, um die äußere Erscheinung vorzutäuschen, sei es die Gegenstände, die Euch entzücken, oder die Vorwürfe, von denen nichts Übles gesagt werden kann, die Heiligen und Propheten. In der Regel.... aber was man Landschaft nennt und darin viele Figuren. Obwohl dies einen guten Eindruck auf die Augen macht, liegt darin tatsächlich weder Kunst noch Vernunft; es ist keine Symmetrie, kein Verhältnis darin, es waltet nicht die Auswahl, es herrscht keine Größe, mit einem Wort: diese Malerei ist ohne Saft und Kraft... sie will soviel Dinge vollendet geben, von denen eines seiner Wichtigkeit halber genügen würde, um alle Kräfte anzuspannen. Einzig die Werke, die man Italien lieferte, verdienen die Bezeichnung als Malereien.

In Italien hatte sich seit langem eine landkartenähnliche Landschaft, man möchte sagen ein Übersichtsbild ausgebildet, in den Niederlanden die Hintergrundslandschaft mit Fluß- und Bergmotiven, reich an Vorwürfen, aber trotzdem übersichtlich angeordnet. Und diese der französisch-flandrischen Kunst stets eigene »Ordnungsliebe« hat ihr auch diesmal den Erfolg in Italien gebracht. Sie beseitigt überall die mehr oder weniger wirre schemenhafte und schematische Landschaftsform. Für Umbrien in seiner Gesamtheit gilt der niederländische Einfluß als maßgebend seit der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts. Die bei einem Bergvolk doppelt begreifliche Neigung zur Landschaft, wie ich dies in meiner Studie »Die Kunst und die natürliche Umwelt« (Leipzig 1906) dargelegt habe, führten die Umbrier zu der sorgfältig aufgebauten Landschaft der nordischen Künstler und von der topographischen Auffassung wie sie bei Piero dei Franceschi ausgebildet war, fort. Die Anlage der landschaftlichen Bilder wie die Einzelheiten lassen dies erkennen. Wenn Michelangelo in seiner Charakteristik der niederländischen Landschaftsmalerei als dieser

vornehmlich eigen hervorhob »in der Regel sind es dünne Zweige, altes Gemäuer, Felder mit grünen Bäumen, Flüsse, Rücken und viele Figuren darin, eben was man Landschaft nennt«, so trifft dies sozusagen wörtlich ganz besonders auf Perugino (Frühlingsbäume, Schwarzpappel), auf Pinturicchio, den jungen Raphael in solchem Maße zu, daß man glauben könnte, Michelangelos Worte seien auf diese Maler gemünzt. Aber auch in Malereien von Florenz, wie etwa in den Bildern der Pollaiuoli, des Fra Filippo Lippi, des Botticelli und anderer finden wir dieselbe Auffassung.

In Peruginos und seiner Nachfolger, Raphael inbegriffen, Arbeiten bemerkt man übrigens auch noch andere sehr bezeichnende Ähnlichkeiten mit der nordischen Malerei. Jener unruhige »festgesteckte« Faltenwurf ist nichts anderes als der knitterige mit »Augen« versehene der nordischen Künstler. Auch der zierlich fortgestreckte kleine Finger, die stark herausgearbeiteten Knöchel, die spitzen Ellenbogen, die hageren Glieder gehen auf nordische Vorbilder zurück. Abschließend und rückblickend sei noch auf einen Nachfolger Fra Angelicos hingewiesen. Ergas schreibt in seiner Schrift »Nicolo d'Alunno da Liberatore« (1912) »von 1487 stammt der Flügelaltar in London, aus dem besonders ein irgendwie — in Urbino? — vermittelter Einfluß niederländischer Bilder ersichtlich ist« (S. 60).

Für Padua und Venedig wird jetzt als ein bestimmender Künstler Jacopo Bellini hingestellt, hinsichtlich dessen Madonna im Louvre der Biograph der venezianischen Schule sagt: Questa Madonna è la rappresentante tipica del momento pisanelliano (sic) di Jacopo, periodo che i disegni del Louvre ci dicono molto fecondo (p. 125). In bezug des trotz Kristeller auch heute als »Lehrer« Mantegnas nicht völlig zu beseitigenden Squarcione schreibt L. Venturi (158): Ed egli ci si presenta appunto una volta come gotico nell' ancona della galleria di Padova con riflessi vivarineschi (!); altra volte come imitatore di Donatello, nella Madonna di Berlino, ove ha pur sempre quei riflessi.

Mit beiden Zitaten will ich den nordischen Einschlag betont haben. Ich glaube ferner, daß sich Mantegna keineswegs ohne gute Kenntnis der flandrisch-deutschen Kunst entwickelt hat. Der andauernde deutsch-niederländische Einfluß in Venedig dürfte kaum bezweifelbar sein. In queste pitture ordinarie di figurinai si designa una corrente artistica popolare, svoltasi dapprima su esemplari venuti d'oltremonte nel Veneto e offertisi ai pittori emiliani e marchigiani. Oltre i codici miniati — si possono tener in conto anche altri elementi forestieri, che determinaroni quella corrente come i quadretti — in un Adorazione de' Magi del Museo di Forli: Fhederigo tedescho me pense 1 MCCLLXX (Venturi VII, p. 227).

In Venedig hören die Beziehungen zu Deutschland nicht mehr auf, seit etwa Simone da Cusighe und Jacopo Moranzone sie angeknüpft hatten und sie über Jacopo del Fiore und Lorenzo da Veneziano im Kampfe gegen die byzantinisierenden Stammelemente weitergeleitet wurden. Siegreich in der Malerei geworden durch Johan

den Deutschen, verliert der deutsche Einfluß seine Macht eine Zeitlang an die Niederländer. Diese herrschen über das malende Kaleidoskop Carlo Crivelli, nicht minder dirigieren sie Antonello da Messina und den verwandte Tendenzen verfolgenden Alwise Vivarini, Marco Zoppo, Buonconsiglio, Carpaccio, Gentile Bellini, M. Marziale usw., um nur ein paar Namen zu nennen. Relativ stark sind schon spätestens Ende der 70er Jahre die niederländisierenden Elemente in der ferraresischen Malerschule spürbar.

Im Süden Italiens war seit langem der französisch-niederländische Einfluß mehr oder weniger herrschend geworden, zum Teil durch den Import von französisch-niederländischen und niederländisch-spanischen Malereien, zum Teil auch durch Einwanderung niederländisch-französischer Maler. Eines der interessantesten Werke ist die Arbeit S. Marmions aus Amiens-Valenciennes in Neapel (Bredius in Boll. d'arte 1907, fasc. 6 Seite 13 und Henauld in Revue d'arch. 1907 S. 119), bzw. ihm dort zugeschrieben. Sonst brauche ich nur auf W. Rohlfs Geschichte der Malerei von Neapel (1911) und auf Serra in l'Arte p. 340, 1905, zu verweisen, wo der niederländische Einfluß genügend betont ist. Die neueste Ansicht über den Werdegang Antonello da Messinas würde diese nordische Einwirkung für Sizilien-Neapel nur noch mehr hervorheben. Die starke Beeinflussung, welche die deutsche Griffelkunst im Italien des 15. Jahrhunderts ausübte, hat Lehrs, um nicht weitere Literatur noch anzuführen, 1891 in seiner Abhandlung »Italienische Kopien nach deutschen Kupferstichen« (Jahrb. f. pr. Ksts.) übersichtlich erläutert. Auch die Stellung der deutschen Glasmalerei und ihr Einfluß in Italien ist bekannt.

[Der enger umschriebene niederländische Einfluß drang übrigens, wie ich abschweifend noch hervorheben möchte, jedenfalls seit der Mitte des 15. Jahrhunderts auch in den Süden Frankreichs. Im Hinblick auf Avignon schreibt Lafenèstre (in Gaz. d. B. A. 1904, p. 67): »Au milieu du XV s. on trouve 100 peintures environ établis à Avignon — pour une cinquantaine les titres nous savons leurs lieux de naissance. Combien d'Avignon? Six seulement. Les regions voisins, l'Italie même n'en comptent pas beaucoup plus. Tout le reste vient du Nord.«

Die portugiesische Schule nimmt im 15. Jahrhundert ebenfalls ihren Ausgang von van Eyck, D. Bouts und von der französischen Schule. Auch für Spanien gilt dieselbe Entwicklung, obwohl Sanpere y Miquel in seinem Werke Los cuatrocentistas catalanes (1906) sich etwas dagegen zu sperren versucht. Aug. L. Mayers Geschichte der spanischen Malerei habe ich noch nicht durchgenommen, meine eigenen Erinnerungen sind aber klar genug, um mich dem älteren Urteil C. Justis durchaus anschließen zu können. Der niederländische Einfluß löste in Spanien den französischen ab. Sein Wirken trat in der Ausstellung von Saragossa klar heraus.]

Zusammenfassend müssen wir m. A. n. sagen: Wohin wir im Ducento, im Trecento und im Quattrocento in Italien blicken, überall finden wir als treibende Kraft den französischen, dann den niederländischen und zuletzt auch den deutschen Einfluß.

In solchem Zusammenhange wird die Wertschätzung deutscher Künstler wie Schongauer und Dürer in Italien erst wirklich verständlich. Die unversiegbare Kraft der Nordländer, die Erscheinungsformen des Lebens mit einem eindringenden Fleiße, der nicht selten nüchtern wirkt, aber auch von fast religiöser Leidenschaft der Hingabe an die Natur getragen wird, schildern zu können, überwindet alle Bedenken, welche die formal-künstlerischer Auffassung zuneigenden Italiener tragen mußten. Meine Absicht ging vornehmlich dahin, in einer großen Überschau darzulegen, daß in Italien der nordische Einfluß (französisch-niederländisch-deutsche) ein maßgebender Faktor bei der künstlerischen Durchbildung der gesamten italienischen Kunst durch rund 250 Jahre gewesen ist. Weiterhin wollte ich den, meiner Ansicht nach, als sehr viel zu stark hervorgehobenen Einfluß der italienischen Malerei auf die französisch-niederländisch-deutsche von ca. 1350 bis ca. 1400 abweisen. Ich habe so viele Zitate aus den Werken von Spezialforschern herangezogen, weil deren Ergebnisse, die jeweilig nur einem einzelnen Forschungsobjekt gewidmet waren, also meiner Gesamtannahme ganz fern standen, für meine Idee die unvoreingenommensten Kronzeugen abgaben. Ich verkenne natürlich gar nicht, daß in Einzelfällen die Meinungen auseinandergehen können, aber ich glaube behaupten zu dürfen, daß die Kunstforschung den französisch-niederländisch-deutschen Einfluß auf die italienische Kunst von ca. 1250 bis ca. 1500 weit mehr als bisher als integrierenden Bestandteil des von Jacob Burckhardt für das italienische Quattrocento so stark hervorgehobenen Begriff des »Individuell-charakteristischen« betrachten muß. Ohne diesen nordischen Einfluß, betone ich nochmals, ist die Entwicklung der italienischen Kunst in ihrer Gesamtheit während der betrachteten Periode gar nicht zu verstehen.

LITERATUR.

Die italienischen Bronzen der Renaissance und des Barock. Erster Teil: Büsten, Statuetten, Gebrauchsgegenstände. Dritte Auflage, bearbeitet von **Fritz Goldschmidt.** Berlin 1914, Georg Reimer.

Die italienischen und spanischen Bildwerke der Renaissance und des Barocks in Marmor, Ton, Holz und Stuck. Bearbeitet von **Frida Schottmüller.** Berlin, Georg Reimer 1913.

Jedes Jahr überrascht uns Berlin mit einem großen Katalog oder einer Neuauflage und dokumentiert in wissenschaftlicher Kleinarbeit das, was das andauernde, gewaltige Anwachsen der Sammlungen immer von neuem kündet, d. h. Arbeitsfreude und Schaffensenergie, für die Berlin nun einmal — freilich nicht neidlos — der Lorbeer zugesprochen werden muß. Daß der treibende Faktor auch da eine große Persönlichkeit ist, daß alles an frischer Aktivität und unübertroffener Vielseitigkeit mit dem Namen Wilhelm von Bode verknüpft ist, braucht kaum noch gesagt zu werden.

Wir haben zunächst die Neuauflage des 1904 unter Bodes Leitung von mir mit Hilfe von Wilhelm Voege ausgeführten Kataloges der italienischen Bronzen vor uns. Es ist freilich nur ein kleiner Teil desselben, 272 Nummern umfassend, da die bei weitem größere Hälfte mit mehr denn 1000 Reliefs und Plaketten noch nicht neugedruckt ist. Etwas erstaunt hat es mich, meinen Text wörtlich abgedruckt zu finden, ohne daß von den dereinstigen Autoren irgendwie Erwähnung getan wäre. Seinerzeit hielten wir es für selbstverständlich, daß unsere Namen nicht auf dem Titelblatt genannt wurden, da Bode doch der führende Geist war. Auch heute ist es nicht anders. Aber das Prinzip hat sich dank dem Entgegenkommen des Direktors dahin geändert, daß die Namen der mithelfenden Autoren auf das Titelblatt gesetzt werden. So erscheint hier Fritz Goldschmidt als der eigentliche Bearbeiter. Aber es wäre nur gerecht gewesen, wenn die, welche die sehr mühsame Vorarbeit gemacht haben und so ein Autorrecht auch auf den Neudruck besitzen, wenigstens im Vorwort genannt wären. Der Grundstock ist seinerzeit von uns geschaffen worden.

Als Neues bringt diese Auflage die Zusammenstellung des außerhalb Berlins vorhandenen Materials an Wiederholungen. Das war dereinst bei der kurz gewährten Frist von kaum mehr als einem Jahr nicht durchzuführen. Es ist in der Hauptsache sicher Bodes Werk. Er, der zum ersten Male die italienischen Bronzen und ihren künstlerischen wie historischen Wert entdeckte, der daraufhin in gewaltiger Sammlerenergie die einzig dastehende Kollektion italienischer Bronzen für Berlin zusammenbrachte, vermochte allein auf Grund seiner ausgebreiteten Kenntnisse und des intimen Verhältnisses zu dem Stoff die zahlreichen Angaben der Wiederholungen und Nachbildungen zu geben. Er überreicht dem Forscher ein gewaltiges Material. Sehr dankenswert ist die wohl von Goldschmidt vorgenommene sorgfältige Verarbeitung der neueren Literatur in den Notizen.

Der Katalog ist dazu in diesem ersten Teil einer durchgreifenden Neuordnung unterzogen. Das hat für den Gelehrten und Interessenten, die zumeist im Besitz der schnell

verkauften früheren Auflage sein werden, den Nachteil, daß man sich immer auf beide Auflagen beziehen muß. Bedingt ist diese Neunumerierung weniger durch den Zuwachs an Stücken, als vielmehr dadurch, daß man die Angliederung der Nummerfolge an die mittelalterlichen Arbeiten aufgegeben hat. Der neue Katalog beginnt dementsprechend mit Nr. 1 und nicht wie dereinst mit Nr. 220. Praktisch ist demnach diese Neunummerierung nicht; aber sie war auch nichts weniger denn notwendig. Bei der Gemäldegalerie, bei der ein ganz anderer Zuwachs vorhanden ist, hat man eben aus praktischen Rücksichten vernünftigerweise auf solche Neuordnung verzichtet.

Von den Neuerwerbungen seien Nr. 7, Kopf eines bärtigen Mannes in der Art des Filippo Brunellesco, Nr. 18 a, Statuette des Ghiberti, Nr. 28, Herkules, ein hervorragendes Meisterstück des Antonio del Pollajuolo, Nr. 31, David mit dem Haupt des Goliath, eher der venezianischen Schule zuzuteilen, Nr. 197/8, Stücke des Brescianer Meisters Maffeo Oliviero u. a. herausgehoben. Weiter sind eine Anzahl Tiere und Gebrauchsgegenstände hinzugekommen. Von den Neuzuweisungen sei nur die von Sobotka getroffene Bestimmung der Büste Gregors XIII. (Nr. 6) auf den sonst unbekannten Bastiano Torregiani, mit dessen von Baglione genannten Büste Sixtus V. im Dom zu Treja Macerata sie verwandt ist, erwähnt. Ferner sind, besonders bei den Oberitalienern, bei Bellano und Riccio Änderungen vorgenommen.

Weiterhin hat die Ausstattung eine Umgestaltung ins Prunkhafte erfahren. Das Format ist entsprechend den andern Publikationen größer geworden. Die Tafeln haben sich bedeutend vermehrt. Aber es ist fraglich, ob das nach Bodes glänzender Publikation der italienischen Bronzestatuetten (Bruno Cassirer, Berlin) auch am Platze war. Der Verkauf des Kataloges wird durch die erhebliche Preissteigerung erschwert. Dabei ist nach meiner Ansicht oft genug die Übersicht verloren gegangen. Die Schwierigkeiten der Arbeit habe ich bei der Fertigstellung der 81 Tafeln zur II. Auflage, wo die verschiedenartigsten Stücke vereint werden mußten, zur Genüge erfahren. Mein Bestreben war immer, den Tafeln einen einheitlichen Charakter zu geben und zugleich Eintönigkeit zu vermeiden. Klarheit war das Grundprinzip. Dem Charakter der Bronze entsprechend und zur Herausarbeitung der scharf geschnittenen Silhouette wählte ich intensive Beleuchtung und kühlen Farbton. Ich gab bei Reihung übereinander nach Möglichkeit abgeschlossene Bildfelder für jede Gruppe. Das Schwimmen der Figuren über- oder durcheinander habe ich zu vermeiden gesucht. Goldschmidt geht offenbar von andern Gesichtspunkten aus. Er strebt nach Verallgemeinerung, bevorzugt unbestimmte Beleuchtung und gibt braune, verschwommene Töne, die sicher oft zu dunkel und weich geworden sind. Welches Prinzip das rechte ist, muß der ferner stehende Kritiker entscheiden. Ich trete natürlich für mich und meine eigene wohldurchdachte Arbeit ein. Jedenfalls hat mich die Leistung Goldschmidts nicht eines Besseren zu belehren vermocht. Der Hauptvorzug, der dank der bedeutenden Vermehrung der Tafeln resultiert, ist das mehr gleichmäßige Größenverhältnis (auf 1 : 2 bei den Statuetten) in der Neuauflage. Das möchte ich immerhin als Gewinn für das Studium herausheben.

Auch der lang erwartete Katalog der italienischen Großplastik ist nun erschienen. Es ist ein bedeutender Abschnitt der Kunstgeschichte, den man außerhalb Italiens eben nur in Berlin studieren kann, es ist zugleich ein gutes Stück vom Lebenswerk Wilhelm von Bodes, dessen aktivem Lebensgefühl nun einmal die plastische Formbildung italienischer Frührenaissance am meisten verwandt ist. Der Band spricht mit seinen 466 Nummern, unter denen sich genug Qualitätswerte ersten Ranges befinden, laut genug. Sehr anerken-

nenswert ist die Sorgfalt der Bearbeitung von Fräulein Dr. Frida Schottmüller, die auch alle Kontroversen zur Bestimmung zusammen mit reicher Literaturangabe in den Anmerkungen beigefügt hat und so dem Forscher treffliches Material in die Hand gibt. Aber Überraschungen bringt der Katalog nicht; es ist überall beim alten geblieben. Dabei muß, ohne die ehrliche Absicht der Verfasserin bestreiten zu wollen, die Ängstlichkeit und das unsichere Schwanken in der Kritik getadelt werden. Der Mut zum Irrtum, d. h. auch einmal etwas Grundverkehrtes zu behaupten, gehört auch zur subjektiven Kritik. Man ist gerade von Berlin her sonst nicht solche Unsicherheit gewöhnt.

Leider steht die Ausstattung gegenüber der glänzenden Publikation der italienischen Bronzen bedeutend zurück. Man hätte sich besonders von den erstklassigen Stücken gute Aufnahmen gewünscht; denn wer kann sich das große Renaissancewerk Bodes kaufen, und wie teuer kommen die auch ungenügenden Lichtdrucke, welche in Berlin zu kaufen sind? Es sind allein Textabbildungen gegeben, die nicht nur zu klein sind, sondern auch dem Geiste italienischer Formenklarheit widersprechend zumeist flau und nicht immer in guter Beleuchtung aufgenommen sind. Man hat dazu Mühe, die dem Texte entsprechenden Abbildungen zusammenzubringen, da die Angaben der Seiten, auf denen sie sich befinden, oft fehlen. Auch die Disposition des Satzes, besonders dann, wenn er durch eine Abbildung unterbrochen wird, ist ungeschickt. Warum man, wie etwa bei Nr. 1 oder 6, den Satz eines Abschnittes nicht erst in gleicher Höhe links wie rechts zu Ende führt, bevor man zur weiteren Nummer übergeht, ist mir nicht klar. Man hat so seine Not, die verschiedenen Abschnitte auseinanderzuhalten resp. zusammenzubringen.

Es ist schwer, durch die Fülle des Stoffes durchzukommen. Ich muß mich auf verschiedene Hinweise beschränken. Zunächst zeigt die wissenschaftliche Anordnung mancherlei Fehler in der Zeitkritik neben dem Mangel an Übersichtlichkeit und klarer Gruppierung. Nr. 8 und 9 gehören einem noch gotisierenden Meister. Nr. 7 und 10 sind in der kompakteren Formengebung später, von einem dem Michelozzo verwandten Meister. Nr. 11 und 20 stehen in dem klassischen Gesichtstypus der Maria, in den individualisierten Händen, in der Renaissancestilisierung des Kopftuches wie der Gewandfalten und mit dem kräftigen, runden Körper des Kindes weitab; sie gehören einem Donatello-Schüler nicht vor 1440. Bei Donatello wäre ein Zusammenhalten der eigenhändigen Stücke erwünscht gewesen (Nr. 26—30, 35, 38, 41, 43 u. a.). Bei den Werkstattwiederholungen und Schularbeiten vermißt man eine zeitliche oder nach Motiven gewählte Disposition. Dazu sind gerade diese Reliefs in zum Teil sehr schlechten Aufnahmen gegeben, wo die Beleuchtung selten nur auf die künstlerischen Absichten Rücksicht nimmt. Bei Nr. 40 ist es mir unmöglich, Donatellos Schule zu erkennen. Die Weichheit der Formen- und Faltenbildung, die Geschmeidigkeit der Büste in ihrer leichten Achsendrehung, die Typen haben nichts von Donatellos Strenge und klassischer Größe. Sie weisen in das venezianische Cinquecento. Auch bei den zahlreichen Werken des Luca della Robbia wäre, wie bei den übrigen Renaissancemeistern, eine Scheidung der Originale von den Schulwiederholungen angebracht gewesen. Es wirkt in jedem Falle besser, wenn der Held und Meister zuerst in einer kleinen, natürlich mit Sorgfalt zu beschränkenden Zahl von Originalen ein kräftiges Wort von Größe spricht und dann erst der Chor von Schülern anstimmt, als wenn alles in wildem Durcheinander geht und es dem weniger Erfahrenen schwer wird, die Stimme des Meisters herauszuhören. Schon die Überschrift muß die Erkenntnis bringen, nicht erst die Anmerkung.

Das System, nach dem auch die anderen Gruppen — Robbia, Desiderio, Rossellino, Mino da Fiasole u. a. — geordnet sind, vermag ich nicht zu erkennen. Historisch geht alles durcheinander. Bei Luca della Robbia steht das frühe Stück Nr. 89 mit den donatellesken

Engeln ebenso wie das im Kind und den gleich donatellesken Engelstypen verwandte Relief Nr. 91 b am Schluß. Letzteres ist sogar noch spät, auf 1450, angesetzt, was sehr schwer glaublich ist, da eine Beziehung zu der Bronzetür im Dom zu Florenz und deren schlanken, im flüssigen, dünnen Faltenwurf sich zierlich gebenden Gestalten nicht da ist. Bei Nr. 92 ist an Donatello und dessen Marmorrelief in London, nicht an Robbias Schule zu denken. Weiterhin vermag ich in der schönen Büste einer urbinatischen Prinzessin, Nr. 125, nicht Desiderios zierliche Arbeitsweise und dessen Empfindsamkeit für zarte Oberflächenbehandlung und feine Zeichnung zu entdecken. Nr. 142 und 143 gehören sicher nicht dem Antonio Rossellino, sondern einem tüchtigen, verwandten Meister, wie der kräftige, längliche Gesichtstypus, Hände und der scharfgeschnittene Faltenwurf erkennen läßt.

Bereichert haben sich besonders die außerflorentinischen Abteilungen. Cividale, Niccolò dell' Arca, die Lombardi, Bellano u. a. treten mit neuen Werken auf. Die Vielfältigkeit der Sammlung macht ihren Wert aus, auch wenn nicht überall große Künstlernamen genannt werden können. Wenigstens ein Michelangelo, der kleine Apollo, ist da — zu dem Giovannino werde ich mich ebensowenig wie zu der Florabüste Leonardos bekehren lassen —, die Cinquecentisten, besonders die beiden Sansovino, Alessandro Vittoria u. a. treten glänzend auf; auch die Barocksammlung gewinnt an Ausdehnung. Trotz alledem liegt das Schwergewicht auf dem florentinischen Quattrocento, das ohne Vergleich dasteht und den florentinischen Sammlungen würdig zur Seite tritt. Diese kurzen Bemerkungen sollen keine endgültige, vollständige Kritik geben. Die italienische Renaissanceforschung hat endlich eine der wichtigsten Handhaben zu weiterem Studium erhalten; das Material ist uns überreicht und nun muß die Wissenschaft tätig sein, noch mehr Ordnung und Klarheit in dies Gebiet zu bringen. Der Wert der Berliner Sammlungen liegt in der Vielseitigkeit. Der ehrliche Forscher wird diese Bedeutung hoch anerkennen; aber er wird und muß das Recht zur eigenen Kritik fordern. Kataloge sollen eben nicht Evangelien sein, sondern nur die Grundlagen zur weiteren Verarbeitung geben. Aber man soll dann, wenn das eigene Urteil mit der gegebenen Bezeichnung differenziert, wenn man zu hohe Namen findet, nicht allzu toll ins Zeug gehen. Die Liebe des Sammlers, resp. des Sammlungsdirektors zu seinen Stücken entschuldigt manches. Dazu ist gerade diese Abteilung so reich an bedeutenden Werken, daß die Kürzung um einen großen Namens ihren Wert kaum berührt. Das sollten sich alle sagen, Freund wie Neider. *Fritz Knapp.*

W. Neumann. Aus alter Zeit. Kunst- und kulturgeschichtliche Miszellen aus Liv-, Est- und Kurland. Mit 54 Abbildungen. Riga, G. Löffler, 1913. 8°.

Mannigfaltig wie der Inhalt eines Provinzialmuseums sind die Aufsätze, die der Direktor des Rigschen Stadtmuseums hier bietet; beziehen sie sich auch allesamt auf die Baltischen Provinzen Rußlands, so werden sie über diese Grenzen hinaus Teilnahme erwecken, da sie durchweg auf neuem Material beruhen. Im Mittelpunkte der Darstellung steht der Aufsatz über die beiden Rastrelli, der das Bild des berühmteren Sohnes, des Erbauers des Winterpalais in St. Petersburg, durch den Hinweis auf zwei Schlösser ergänzt, die er zu Ende der dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts in Mitau und dem nahen Ruhental für den Herzog Biron von Kurland errichtet hat. In einem Artikel über die Kunst am Hofe der Biron wird dann noch ausgeführt, daß derselbe Künstler in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wohl auch die Schlößchen von Schwethof und Würzen in derselben Gegend ausgebaut hat. Um ein Jahrhundert weiter zurück führt uns der Aufsatz über den kurländischen Bildhauer Nikolas Soeffrens d. J., der in dem von einer zahlreichen Kriegs- und

Handelsflotte belebten Windauer Hafen Gallionbilder schnitzte, daneben aber auch zahlreiche Altäre in den Kirchen des Landes errichtete. Mit den Notizen über »Plastische Lehrgedichte«, die sich mit den Darstellungen auf ein paar Bänken im Revaler Rathaus beschäftigen, gelangen wir gar bis ins 15. Jahrhundert zurück. Dann aber schildern die »Albumblätter« einige Stammbücher, die sich aus dem letzten Viertel des 18. Jahrhunderts in den Museen von Mitau und Riga erhalten haben und zeigen, wie die Bildungsreisenden jener Tage sich Blätter von Oeser, Chodowiecki, Sal. Geßner, Graff, Carstens, aber auch von Benj. West und Angelika Kauffmann zur Erinnerung heimzubringen pflegten. Besonderes Interesse werden die Nachrichten über Dörbeck, den Schöpfer der »Berliner Witze«, erwecken, der aus Fellin in Livland stammte, und über den unglücklichen Maler Ludwig v. Maydell, der als ein Epigone der Nazarener vergeblich gegen die Ungunst der Zeiten kämpfte.

W. v. Seidlitz.

DIE GRÜNE PASSION DÜRERS.

VON

GUSTAV PAULI.

Das Schicksal, das die Grüne Passion in der Beurteilung unserer Kunstfreunde erfahren hat, mag zum mindesten als ein neuer Beleg dafür gelten, wie sehr wir alte Kunst vom Standpunkt der Gegenwart aus zu bewerten geneigt sind — allen Beteuerungen der Objektivität zum Trotze. Noch vor einigen zwanzig Jahren erfreute sich die Grüne Passion nicht nur allgemeiner, sondern ganz besonderer Beliebtheit. Kein Mensch dachte daran, sie Dürer abzusprechen, und der alte Anton Springer stellte uns Jungen unter allgemeinem Beifall diese Passion als die Blüte der Dürerischen Kunst vor, indem er sie als die lyrische Formung dieses großen Gegenstandes erklärte. Die Zeiten ändern sich ziemlich rasch. Ein Menschenalter vergeht, und die gepriesenen Zeichnungen stehen auf einmal als minderwertig da, eines Dürer nicht würdig. Der Sohn des alten Springer war der Erste, der sie ihm (Repert. XXIX, 553) absprach — im wesentlichen wohl aus schwer zu formulierenden Gefühlsgründen. Die objektiven, bei dieser Gelegenheit vorgebrachten Gründe zu widerlegen, fiel Joseph Meder nicht schwer (Repert XXX, 173). Doch wer damit den Fall für erledigt hielt, hat sich geirrt. Seit zwei Jahren hat der Unterzeichnete wiederholt von jüngeren Kollegen Zweifel an der Echtheit der Grünen Passion äußern hören, ohne daß die Betreffenden andere Gründe als Umschreibungen jenes unfaßbaren »zu schwach für Dürer« angegeben hätten. Damit scheint wenigstens soviel bewiesen zu sein, daß die einst so beliebten Zeichnungen dem Geschmack unserer Generation nicht mehr entsprechen. Das hieraus resultierende Urteil ist nun freilich für die Frage der Urheberschaft ohne Belang, und dieses um so mehr, als es von Dürer eine Reihe von unbezweifelten Arbeiten gibt, die den Geschmack unserer Tage ebensowenig befriedigen. Daher muß es dankbar begrüßt werden, daß Hans Cürlis im Repert. XXXVII, 183 die Diskussion auf die allein gültige Basis einer methodischen, stilkritischen Untersuchung stellt. Bei Echtheitsfragen ist den kontrollierbaren objektiven Beweisgründen unter allen Umständen größeres Gewicht beizulegen als den unkontrollierbaren Beweisgründen des subjektiven Gefühls. Versuchen wir also, die letzteren so weit wie möglich auszuschalten.

Vorab indessen erscheint es nicht als müßig, vielmehr als methodisch notwendig, den Standpunkt des Urteilenden und den Wert des von ihm zu erwartenden

Urteils kurz zu bezeichnen. In einem Falle wie dem vorliegenden, wo keine schriftlichen Zeugnisse über die Autorschaft vorliegen, wo ferner aus der technischen Prüfung des vom Künstler benutzten Materials kein Beweis für oder wider Dürer gewonnen werden kann, wo vielmehr lediglich die Ergebnisse stilkritischer Vergleichung die Beweisgründe zu liefern haben, können wir dem Endurteil niemals und unter keinen Umständen das Gewicht einer zwingenden Evidenz beilegen, wie sie jedem durch technisches Experiment oder durch glaubwürdige Zeugenaussagen gestützten Beweise beigemessen werden darf. Vielmehr tritt hier an Stelle der Gewißheit die Wahrscheinlichkeit — wie bei allen stilkritischen sogenannten Beweisen. Demnach sind wir nicht nur befugt, sondern, sofern wir methodisch vorgehen wollen, genötigt, bei jeder Einzelfrage und bei der Prüfung des Endergebnisses Rücksicht auf die Wahrscheinlichkeit zu nehmen.

Wenden wir diese Forderung zunächst auf das Schlußurteil von Cürlis über die Grüne Passion an. Es heißt da a. a. O. 196: »Die zu geringe Qualität und Originalität läßt nicht auf einen der bedeutenden Dürerschüler schließen. Die Entstehungszeit möchte ich hier obenhin zwischen 1506—10 ansetzen.« — Da es auch unbedeutendere Schüler Dürers gibt, so muß man annehmen, daß C. den Verfertiger der Grünen Passion immerhin in der Umgebung Dürers sucht, und zwar scheint es sich dann aus der vorhergehenden Argumentation weiter zu ergeben, daß der Anonymus in betrügerischer Absicht seinem Machwerk die berühmte Firma des Meisters hinzugefügt hätte. Diese Annahme hat aber nicht die Wahrscheinlichkeit für sich. Sie läßt sich durch kein Analogon erhärten, und mit Recht hat mir Joseph Meder die naheliegende Erwiderung vorweggenommen, indem er (Repert. XXX, 175) die Frage aufwarf: »Welcher Dürerschüler oder Dürernachahmer . . . hätte es gewagt, bei Lebzeiten des Meisters und gewiß aus der allernächsten Nähe dessen Monogramm gleich auf eine ganze Folge zu setzen, die nach den . . . Dürerzeichnungen ausgeführt wäre?« — Es bleibt die Möglichkeit, daß Cürlis meine, die Folge der Grünen Passion sei etwa gar in Dürers Auftrag in seiner Werkstatt entstanden. Allein auch diese Annahme empfiehlt sich nicht durch Wahrscheinlichkeit. Dürer hätte somit die nach Cürlis' Ausführungen vorliegenden Verschlechterungen und Mißdeutungen seiner Absichten durch einen talentlosen und naseweisen Gesellen gebilligt. Auch wissen wir von keinem Falle, wo Dürer nach seinen Entwürfen solche Zeichnungen hätte herstellen lassen. Einer dahingehenden Bestellung hätte er selber mit leichter Mühe genügt, während es allerdings ohne weiteres einleuchtet, daß er für die Ausführung weitläufiger und zeitraubender Malerei von Altartafeln Gesellenhilfe in Anspruch genommen habe. — Immerhin ist es zuzugeben, daß auch einmal das Unwahrscheinliche sich ereignet haben könne; zumal dann, wenn gewichtige Gründe dafür vorgebracht werden. Und eben diese verheißt uns Cürlis.

Doch um vollständig zu sein, möchte ich auch noch auf die objektiven Gründe Jaro Springers zurückgreifen, welche Cürlis nicht weiter erörtert, so daß es un-

gewiß bleibt, ob er sie sich aneignen oder sie fallen lassen will. Eigentlich sind es — wenn wir von den schwer faßbaren und schwer beweisbaren Einwendungen der »zu geringen Qualität« absehen — nur zwei.

1. Sämtliche Monogramme und Daten der Grünen Passion sind gefälscht. Dieses Argument ist von so großem Gewicht, daß es jedenfalls einer Begründung bedurfte. Springer hat sich allerdings einer solchen für überhoben erachtet, so daß wir uns einstweilen nur mit einer leeren Behauptung abzufinden haben. Zunächst hat Joseph Meder aus genauester Kenntnis der Originale festgestellt, daß mit Ausnahme der unteren, allgemein als spätere Zutat angesehenen Bezeichnung auf L. 485 sämtliche Monogramme und Daten gleichzeitig mit den Zeichnungen entstanden seien. — Wenn ein Monogramm als gefälscht gelten soll, so müssen sich auffallende Abweichungen von der gewohnten Bezeichnung des Meisters nachweisen lassen. Springer hat solche im vorliegenden Falle nicht nachgewiesen; Meder hat nichts Ungewöhnliches bemerkt, und mir ist es ebenso ergangen. In jahrelang wiederholten Untersuchungen der Dürermonogramme glaube ich eine leidlich genaue Kenntnis ihrer Formen während des Dürerischen Entwicklungsganges erworben zu haben und darf sagen, daß ich wohl auf einer Reihe echter Dürerzeichnungen falsche Monogramme gefunden habe, dagegen noch nie auf einer falschen Zeichnung ein echtes — d. h. vollkommen unverdächtiges — Monogramm. Und nun ist es bemerkenswert, daß alle Monogramme auf den elf inkriminierten Zeichnungen mit der einen erwähnten Ausnahme die charakteristischen Merkmale der Echtheit tragen, d. h. sie sind ohne Ängstlichkeit vielmehr in aller Geschwindigkeit und mit der Freiheit fortlaufender Variationen, doch durchweg in dem gleichen Dürerischen Duktus, hingeschrieben. Das Dürermonogramm in seiner berühmten (seit 1497) auftretenden Ausprägung ist bekanntlich in der knappen Fassung aus sieben, seltener sechs Hauptlinien zusammengesetzt. (Das D wird gewöhnlich aus drei Strichen gebildet, von denen der dritte unten die Vertikale mit dem Bogen verbindet.) Zu seinen Eigentümlichkeiten gehört es u. a., daß das Häkchen oder der Fuß am linken Schenkel des A zum Unterschied von dem korrespondierenden rechten Häkchen nach unten weist.

Wenn nun die Monogramme der Grünen Passion an sich keine Merkmale der Fälschung erkennen lassen, so dürfen sie in einer methodischen Untersuchung natürlich auch nicht als Argument für die Unechtheit aufgeführt werden.

2. Die Technik der Grünen Passion kommt zur Zeit ihrer Datierung — 1504 — noch nicht in Deutschland vor. Die Begründung, die Springer dieser erstaunlichen Behauptung zu geben versucht hat, wurde mit leichter Mühe von Joseph Meder widerlegt, so daß hier nur auf dessen Ausführungen im Repert. XXX, 177 verwiesen zu werden braucht. Bei dem kurzen Zitat der Springerschen Einwände vermißt man in Cürlis' Aufsatz die ausdrückliche Anerkennung dieser Widerlegung.

3. Den objektiven Beweisgründen Springers fügt Cürlis nun einen weiteren

hinzu, indem er auseinandersetzt, daß die Strichführung auf der Grünen Passion nicht der zeichnerischen Handschrift Dürers entspreche. Entgegen der sonstigen Gepflogenheit habe Dürer »eine starke Neigung, die Striche von sich weg zu ziehen« und — im Zusammenhang damit — die Eigenheit häufig von links oben nach rechts unten zu schraffieren. Es heißt dann weiter: »Beide Arten von Strichführung finden wir stark ausgeprägt auf den vier Federzeichnungen zur Grünen Passion. Und beide Arten finden wir nicht, wenigstens nicht mit unbedingter Sicherheit, in der Grünen Passion.« — Wenn diese Argumentation stichhaltig wäre, so müßte allerdings die Grüne Passion aus Dürers Werk gestrichen werden; allein sie ist es nicht, enthält vielmehr eine artige Mischung von richtigen und verkehrten Beobachtungsresultaten. (Für das folgende bitte ich die Interessenten, die Reproduktionen der betreffenden Dürerzeichnungan aus Lippmanns Codex zu vergleichen. Die von Cürlis seinem Aufsatz beigegebenen Illustrationen können nur dem Zwecke dienen, die von ihm zitierten und numerierten Figuren leichter aufzufinden.)

Richtig ist die Bemerkung über Dürers zeichnerische Gewohnheit. Er führt die Zeichenfeder kurz gesagt vorzugsweise von links nach rechts, ob er nun von links oben nach rechts unten oder von links unten nach rechts oben schraffiert (d. h. nicht etwa, daß er mit der linken Hand wie Leonardo gezeichnet habe). Nur ist diese Gewohnheit durchaus nicht, wie Cürlis meint, eine Eigentümlichkeit Dürers, widerstreitet auch nicht etwa der normalen Veranlagung, sondern ergibt sich aus einer Art der zeichnerischen Schulung, die, uns Heutigen freilich ungewohnt, im damaligen Oberdeutschland verbreitet gewesen zu sein scheint. Abgesehen von Dürer, finden wir denselben Duktus des Striches beispielsweise bei Altdorfer und Jörg Breu vorherrschend und zum mindesten reichlich angewendet bei Baldung, Sebald Beham, Cranach, Gerung, Urs Graf, Wolf Huber, Lindtmair, Niclas Manuel, dem Meßkircher Meister, Schäufelein, Springinklee, Wolf Traut und Wechtlin. Es liegt hier eine Form des zeichnerischen Ausdrucks vor, die in der Linienführung ein Element kalligraphischer Schönheit entwickelt, das vorher und später wieder vernachlässigt wurde. Sie führt zu einer Handfertigkeit, die durch die Richtung und Struktur der durchsichtigen Strichlagen der Körperform und dem Lichteinfall modellierend folgt.

Die von links nach rechts verlaufende Strichführung finden wir nun allerdings, entgegen der oben zitierten Annahme, auch auf jedem Blatt der Grünen Passion vorherrschend; das soll natürlich nicht heißen, daß sie ausschließlich vorkomme, was ja schon bei der Anwendung von Kreuzschraffierungen kaum möglich wäre. Merkwürdigerweise beweisen sogar die meisten der von Cürlis angezogenen Vergleichsstellen das Gegenteil von dem, was sie beweisen sollen. — Vergleichen wir auf L. 409 und L. 477 Hand und Ärmel Christi, seine Brust und seinen Hals, so finden wir allerdings überall auf dem Blatt der Grünen Passion die angeblich nicht nachweisbaren, von links oben nach rechts unten verlaufenden Strichlagen. Nur an der Schraffierung des Halses ist — sinngemäß der Form folgend — auch einmal die ent-

gegengesetzte Strichlage angewendet. — Auf demselben Blatt ist das dunkle Laubwerk des Hintergrundes über der Reihe der Köpfe mit den von Cürlis richtig charakterisierten, aber hier nicht bemerkten, von links unten nach rechts oben verlaufenden Strichlagen schattiert. Und weiter! Auch auf dem nächsten Blatt der Grünen Passion dominiert an den von Cürlis angezogenen Stellen (Gewänder Christi und des Hohenpriesters) durchaus die von ihm vermißte Linksschraffierung. Wir finden sie sogar unten im Dunkel der gleichfalls zitierten linken Wand, die im übrigen mit dem Pinsel in einen Schattenton gehüllt worden ist. Daß auf dem folgenden Blatt L. 480 »die Füllung des Bogens« rectius der überwölbte Hohlraum neben dem sitzenden Mann gleichfalls mit dem Pinsel und andern Strichlagen als auf der Federzeichnung L. 479 schattiert worden ist, scheint mir noch nicht die Verschiedenheit der Zeichner zu beweisen — und dieses um so weniger, als neben jenem Hohlraum der Schlagschatten des sitzenden Mannes wiederum die charakteristische Linksschraffierung aufweist. Bei dem nächsten Vergleichspaare L. 482 und 483 sind im letzteren Falle der nackte Oberkörper und der linke Arm Christi allerdings wesentlich mit einem aufgemalten Tuschton modelliert, darüber aber finden wir wieder in den kurzen Federstrichen, mit denen die Brust und der linke Biceps Christi umrissen sind, die Linksschraffierung. Wir finden sie weiter überwiegend an Christi Mantel, in den Glanzlichtern auf dem Kopf des vor ihm knienden Schergen, in den (mit dem Pinsel aufgesetzten) blassen Schattenstrichen auf dessen Rücken und in der kurzen Federstrichlage, die den Schlagschatten unter seinem linken Arm ausdrückt.

Wenn somit Cürlis irrt, indem er meint, daß die Grüne Passion die von ihm bezeichneten Arten der Linksschraffierung nicht aufweise, so bleibt es übrig, festzustellen, ob ihr zeichnerischer Charakter in den anerkannten Arbeiten Dürers Analogien finde. Zu diesem Zweck empfiehlt es sich keineswegs, die ausgeführten Blätter zunächst mit den zugehörigen Federskizzen zu vergleichen; denn es leuchtet ohne weiteres ein, daß eine sorgsam mit Feder und Pinsel ausgeführte Miniatur nicht dieselbe zeichnerische Technik aufweisen könne wie eine flüchtige Federskizze. Vielmehr sind in erster Linie die übrigen, in Helldunkeltechnik ausgeführten Arbeiten Dürers heranzuziehen, also die ruhende weibliche Figur von 1501 (L. 466), die Verklärung Christi von 1507 (L. 505), das Diptychon des Simson und des auferstehenden Christus von 1510 (L. 24, 520) und die Herkulestaten der Bremer Kunsthalle von 1511, die nach Friedländers interessanter Entdeckung für die Ausschmückung eines Prunkbechers im Besitz des Fürsten Liechtenstein benutzt worden sind. Auch die umfangreiche Zeichnung des Kalvarienberges in den Uffizien, die um 1505 entstanden ist (Dürersociety X, 8), wäre hier anzuführen. — Während in allen diesen Fällen Pinsel und Feder nebeneinander verwendet wurden — der Pinsel für lavierte Schattentöne und spärlicher für aufgesetzte Lichter oder dunkle Schatten, die Feder für die endgültige Modellierung der Form —, bediente sich Dürer bekanntlich bei den in größerem Format ausgeführten Studien, wie sie für seine venezianischen Gemälde auf blauem

Papier und für den Hellerschen Altar und spätere Bilder wieder auf grundiertem Papier ausgeführt wurden, des Pinsels allein. Joseph Meder hat a. a. O. darauf hingewiesen, daß die früheren derartigen Arbeiten auf einfacher grüner Grundierung ausgeführt wurden, während seit 1508 eine doppelte Grundierung, grün über Rot, für eine verfeinerte koloristische Wirkung benutzt wurde.

Unter allen deutschen Meistern hat keiner die Helldunkelzeichnung so subtil ausgebildet wie Dürer, und zwar stehen seine zierlichsten derartigen Gebilde am Anfang der von uns angeführten Reihe — miniaturartig fertiggemachte Kleinarbeiten. Ihnen fügen sich die elf Blätter der Grünen Passion zwanglos ein. Sie weisen die gleiche Handschrift auf, die gleichen Vorzüge — und die gleichen Mängel, die damit zusammenhängen, daß Dürer diese Bildchen wie auch die meisten seiner Illustrationszeichnungen anscheinend ohne eingehende Naturstudien vielmehr im wesentlichen frei aus dem Kopf gezeichnet hat. Wer die Grüne Passion auf Grund ihrer Technik Dürer abspricht, muß demnach ihm konsequenterweise die ganze oben zusammengestellte Gruppe von Zeichnungen absprechen, ungeachtet ihr so wohldokumentierte Stücke angehören wie der Akt von 1501 und das Simson-Christus-diptychon.

Wenn nun die bisher erörterten objektiven Beweisgründe nicht genügen, um die Grüne Passion Dürer abzusprechen, so bleiben nur noch die schwerer zu formulierenden Gründe der zu geringen künstlerischen Qualität übrig. Hier geraten wir freilich auf den schwankenden Boden des subjektiven Geschmacks und laufen Gefahr, den Zirkelschluß zu benutzen, daß wir ein Gefühlsurteil dadurch begründen, daß wir auf das Gefühl (d. h. unser individuelles Gefühl) verweisen. Auf solchem Boden scheinen mir nun alle weiteren Ausführungen von Cürlis zu stehen, die es auseinandersetzen sollen, wieso der Zeichner der Grünen Passion die Federskizzen Dürers mißverstanden habe.

Ein paar allgemeine Sätze von Cürlis seien vorangestellt: »Den Kopisten, der Vorbilder, deren Qualität er nicht gewachsen ist, mit gewisser Freiheit nachbildet, kennzeichnet vor allem folgendes: Er hält sich in Kleinigkeiten oft peinlich genau an das Original, mißversteht dagegen oder mißdeutet die äußere Formgebung und den inneren Gehalt. Schaltet er freier, so stört er das kompositionell und gedanklich feste Gefüge des Originals.« — Dies ist richtig, paßt aber nicht auf die Grüne Passion — denn der Zeichner dieser Passion hat sich, wie der Vergleich lehrt, in keinem einzigen Falle, weder im kleinen noch im großen, peinlich genau an die Federskizzen gehalten, während es andererseits — gelinde gesagt — sehr anfechtbar bleibt, daß er das kompositionell und gedanklich feste Gefüge dieser Skizzen gestört habe. — Weiter heißt es dann: »In Nebendingen und, wo dem Meister eine einfache Form genügte, sucht er Detail zu geben und verkleinlicht damit die Dinge. Außerdem wird die Strichführung an Frische stets hinter dem Original zurückstehen.« — Das ist abermals richtig, paßt auch auf die Grüne Passion — es paßt aber ferner auf die meisten

fertigen Kunstwerke Dürers, zu denen wir Skizzen kennen, ja, es paßt auf Tausende von Fällen aus alter und neuer Zeit, wo die Frische des ersten Entwurfes über dem mühsamen Klauben am Fertigmachen mehr oder minder verloren gegangen ist. Ein bekannter Münchener Maler sagte mir einmal: »Ja, meine Skizzen sehen sehr lebendig aus. Wenn ich aber ein fertiges Bild signiere, dann setze ich meinen Namen auf einen Leichnam!« — Somit beweist diese richtige Beobachtung nichts gegen Dürer als Autor der Grünen Passion. Doch nun zu den Mißverständnissen! —

Wir vergleichen noch einmal die Gefangennahme Christi auf der Skizze und auf dem ausgeführten Blatt. — Cürlis schreibt: »Auf 409 ist die obere Baumpartie mit Strichen angedeutet, die nur den breiten Schein der Fackel freilassen. Außer der Felsmasse rechts soll dies doch das Laub des Baumes andeuten. 477 gibt dort freien Himmel, behält aber neben der Fackel diese Striche ohne Abschluß bei.« — Tatsächlich ist die verglichene Stelle in beiden Fällen zeichnerisch nicht klar ausgebildet. Auf der Federskizze scheinen rechts von der Fackel die Schraffenlagen unten Laubkronen, oben — neben und über dem Felsen — die Dunkelheit des Nachthimmels ausdrücken zu sollen. Eine Umrißgrenze zwischen beiden ist nicht gezogen. Wenn auf dem Blatt der Grünen Passion die erstrebte Dunkelheit durch einen lavierten Schattenton ausgedrückt ist, über den unten eine kurze Schraffenlage gelegt wurde, so bleibt die gleiche Unklarheit bestehen, keinesfalls ist hier ein eindeutiges Vorbild mißverstanden worden. Die weitere vergleichende Beurteilung der einzelnen Figuren scheint mir nicht so sehr die Inferiorität der Grünen Passion als vielmehr die Voreingenommenheit des Urteilenden zu beweisen. Das zentrale Motiv des dargestellten Vorganges ist der Judaskuß. Nun hat bereits Meder a. a. O. S. 176 darauf hingewiesen, daß auf der Federskizze dieses Motiv recht unvollkommen gestaltet sei: »die Kußbewegung ist gar nicht ausgedrückt, Christus scheint gar nicht zu ahnen, daß Judas vor ihm steht«. — In dem Blatt der Grünen Passion ist die Gruppe so gezeichnet, daß Christi Haupt im Augenblick des Kusses von einem Schergen zurückgerissen wird, während die Lippen des Judas die seinen berühren. Ist das ein Mißverständnis? — Cürlis scheint es jedenfalls zu mißbilligen, indem er mit ironischer Wendung bemerkt: »Auch hält der Kopist es für gut, den Judaskuß deutlicher zu machen.« (!) — Auf der Federskizze ist der Petrus zu groß geraten und in eine kniende Haltung gebracht, die für einen kräftigen Schwertstreich wenig geeignet ist. Ist es ein Mißverständnis, wenn der Petrus in der Grünen Passion normal proportioniert ist und in einer ausschreitenden Stellung sein Schwert schwingt? — Oder meint C., daß man im Knien besser ficht als im Vorwärtsschreiten? — Betreffs des Malchus bekenne ich weiter der entgegengesetzten Ansicht wie C. zu sein. Wenn eine der beiden Versionen durchaus mißverstanden sein soll, so scheint es mir der Malchus der Federzeichnung zu sein mit der anatomisch unmöglichen Wendung des Kopfes und der ebenso unmöglichen Knickung des linken Armes. Bei dem Malchus der Grünen Passion bemerkt C. es anscheinend nicht, daß der Hals von der vorgelagerten Rückenpartie überschnitten

wird. Allerdings ist der Ansatz des rechten Oberarmes hier — wie übrigens auch auf der Federskizze — zu breit geraten; dafür aber sind Becken und Beine vollkommen korrekt gezeichnet; auch ist der Rücken nicht »steif«, sondern in einer energischen Wendung oberhalb des Beckens bewegt. — Man sollte es ferner kaum für möglich halten, daß C. die Bewegung des Zustoßens bei dem Schergen hinter Christus für »verschwächlicht« hält, da sie doch im Gegenteil verstärkt ist durch die energischere Vorwärtsbewegung des Oberkörpers, der mit seiner Last die Stoßkraft vermehrt. Wenn aber C. auch bei dem durch 10 von ihm kenntlich gemachten Schergen von »Zustoßen« spricht, so wäre darauf zu entgegnen, daß dieser überhaupt nicht stößt, sondern eine Schlinge wirft, welches Motiv auf der Grünen Passion allerdings deutlicher wird als auf der Federskizze.

Christus vor dem Hohenpriester (L. 377 und 478). Man sollte meinen, daß ein Vergleich der Hauptfiguren ohne weiteres zugunsten der Grünen Passion sprechen müßte. Auf der Federskizze ist Christus überlang geraten, seine Haltung ist unlebendig — so steif, als drohte er hintenüber zu fallen. Sein Kopf entschieden zu klein; auf seine Körpergroße gehen beinahe neun Kopflängen! C., der dieses nicht bemerkt, findet dagegen den durchaus normal proportionierten Kopf auf L. 478 »merkwürdig lang«! Auf der Federskizze redet ein karikierter Bursch mit einem spitzigen Vogelprofil, den Zeigefinger der rechten Hand erhebend, auf den Hohenpriester ein. Über die Haltung seines übrigen Körpers läßt uns die Zeichnung im unklaren. Auf dem Blatt der Grünen Passion ist er klar und deutlich in einen Beisitzer des Hohenpriesters umgewandelt. Cürlis bemerkt hierüber, er sei »gänzlich verweichlicht« und habe »noch ein unverständliches Bein bekommen« (!). In der Tat hat er aber nicht ein Bein, sondern zwei Beine bekommen, die es sehr verständlich machen, daß ihr Inhaber zur Rechten des Priesters sitze. Wenn C. von dem Schergen, der Christus mit einem Faustschlage bedroht, aussagt, er habe an Ausdruck verloren, so möchte ich das Gegenteil vertreten. Er hat selbstverständlich an Ausdruck gewonnen. Sein Körper ist auf der Grünen Passion durchaus energischer bewegt, sein Blick sucht die Stelle, die er treffen will, während er auf der Federskizze der erhobenen Hand folgt. Der Hohepriester hat auf dem Blatt der Grünen Passion allerdings nicht gewonnen. Wenn ich auch nicht mit Cürlis auf der Federskizze in seiner Haltung Würde und in seiner Miene fanatische Energie erkennen kann, so gebe ich gern zu, daß er glücklicher geformt ist. Nur ist der Ausdruck des erregten Einredens auf den gefesselten Christus auf L. 478 durch die stärkere Neigung des Kopfes besser herausgebracht.

Christus vor Pilatus (L. 479 und 480). Meder hat a. a. O. S. 176 bereits einige Vorzüge des Blattes der Grünen Passion aufgezählt, die sich dahin zusammenfassen lassen, daß die Szene hier klarer und übersichtlicher komponiert ist. Er resümiert sein Urteil dahin, daß er sagt: »durchwegs Korrekturen, welche der Erfinder der Komposition, der Vater des Gedankens, aber niemals der Kopist vornimmt« —.

Wie weist nun Cürlis die angeblichen Mißverständnisse des Kopisten nach? — Von dem vorn vor der Treppe sitzenden Landsknecht heißt es, sein Unterkörper, insonderheit sein rechtes Bein, seien zu kurz geraten. Mir scheint im Gegenteil die Proportionalität dieser Figur, die auf der Federskizze einen in Anbetracht der Verkürzung entschieden zu langen Oberkörper bekommen hatte, verbessert zu sein. — Von dem Hellebardier, der Christus am linken Arm führt, heißt es, daß »noch stärkere anatomische Mängel« bei ihm zutage treten. Nun gehört diese Gestalt freilich zu den minder geglückten der Folge; darum bedeutet sie aber doch immer noch eine Verbesserung gegenüber der in der Eile völlig verzeichneten Fassung der Federskizze mit dem schlottrigen Wams, hinter dessen Falten ein normaler Thorax schlechterdings nicht unterzubringen wäre. Daß der Christus an Körperproportion und Haltung (man beachte den vorgezerrten linken Arm!) im Vergleich zur Skizze offenkundig verbessert ist, wird von C. ebensowenig anerkannt wie das von Meder bemerkte deutliche Hervorheben des Pilatus, der auf der Federskizze durch Überschneidungen ungebührlich verdeckt wird. Wenn C. zu dieser Figur bemerkt: »Die fanatische Wut des beleibten Mannes ist in einen mißmutig weinerlichen Ton übergegangen, zu dem der deutlich zur Schau gestellte Wanst paßt«, so möchte ich glauben, daß C. der Einzige ist, der diese Ausdruckswerte bemerkt hat. Denn von »fanatischer Wut« kann ich an dem indifferent dreinschauenden Pilatus der Skizze ebensowenig bemerken wie von dem »weinerlichen Ton« seiner Wiederholung in der Miniatur. — Hinter Pilatus hockt an der Brüstung der Vorhalle ein Mann mit verschränkten Armen. Keine erfreuliche Figur. In der Skizze ist er verzeichnet mit einem viel zu kurzen Oberkörper. Auf der Grünen Passion nimmt er eine unangenehm gezierte Stellung ein; immerhin ist seine Körperbildung normal geworden. Was an ihm »mißverständlich« verändert sein sollte, wüßte ich nicht. — Die Architektur verdient eine gesonderte Betrachtung an fernerer Stelle.

Dornenkrönung (L. 482 und 483). Wenn irgendwo, so scheint es mir hier für den Unbefangenen einleuchtend zu sein, wie jede Figur der Komposition mit Ausnahme des indifferenten Beschließers in der Fassung der Grünen Passion gewonnen hat — trotzdem die zeichnerische Technik selbstverständlich der Frische des ersten Entwurfs ermangelt. Um mit der Hauptgruppe zu beginnen, sieht der Christus auf der Skizze so aus, als sei er mit dem vor ihm knienden Schergen in einer Konversation begriffen, der Scherge aber hat einen Kopf wie ein halbverwester Leichnam. Auf dem Blatt der Grünen Passion ist das ermattete Zusammensinken Christi unter der herabgewuchteten Dornenkrone viel besser dargestellt, und der Scherge hat in Miene und Haltung der Linken einen Ausdruck angenommen, den Dürer etwa bei einem unflätig schimpfenden italienischen Packträger beobachtet haben könnte. Daß der Christus nicht richtig auf der Truhe sitzt, stimmt vollkommen; nur haftet ihm dieser Fehler auf beiden Zeichnungen an. Nun bitte ich aber die beiden Folterknechte zu beachten, welche die Dornenkrone vermittelst der Stange auf Christi Haupt herab-

drücken. Auf der Skizze scheinen sie mit der Stange nur zu spielen. Daß der Bursche links einen total verzeichneten Oberleib hat und der Bursche rechts ein ebenso verzeichnetes Gesicht, sei nur deswegen nebenbei angemerkt, weil C. den Verzeichnungen in der Grünen Passion scharfsichtig nachspürt. Auf dem Blatt der Grünen Passion biegt sich die Stange unter der Last der beiden Knechte. Der linke wendet sich seinem Genossen mit einer Miene zu, als wollte er sagen: ich bringe sie nicht weiter herunter. Der Bursche rechts wuchtet, sich vorwärts neigend, mit dem ganzen Oberkörper auf der Stange, die er in der Linken hält, und auf dem kurzen Stock, mit dem er in der Rechten die Dornenkrone herabdrückt. Das Mißverständnis liegt hier augenscheinlich bei Cürlis, wenn er tadelnd bemerkt: »Während bei Dürers Figur der Kopf ziemlich senkrecht über dem zu ergänzenden Fuß ist, was das feste Stehen erst ermöglicht, hat der Kopist den Oberkörper so weit vorgeschoben, daß dem Manne ein solches Stehen unmöglich ist« — Weiter! Hinten rechts erscheint auf der Federzeichnung die Füllfigur eines Greises, der, im Profil sichtbar, den Raum betritt, als wollte er hinter der Marterszene vorübereilen. Es erscheint als kaum möglich, seinen Kopf mit dem viel zu nahen Fuß (— dem rechten oder dem linken? —) in die Verbindung einer plausiblen Haltung zu bringen. Eine Flüchtigkeit, die wir abermals nur deswegen zur Sprache bringen, weil in der Diskussion auf Zeichenfehler Jagd gemacht wird. Auf dem Blatt der Grünen Passion ist dieser Greis deutlich als Zuschauer charakterisiert, der sein Antlitz der Dornenkrönung zuwendet, während er mit dem rechten Fuß (— der linke wäre nach der Haltung des Oberkörpers unmöglich —) den Raum betritt. — Nach Cürlis liegt hier freilich wieder ein Mißverständnis vor. Er meint, der Greis »wende den Kopf ohne erkenntliche Absicht auf uns (?) zu«, und hält die Form des Körpers, vor allem des Beines, für unklar.

Nun zur Architektur! Cürlis hat mit Recht bemerkt, daß das Größenverhältnis der Architektur zu den dargestellten Personen in den Skizzen und in der Grünen Passion verschieden ist. Auf den Federzeichnungen sind die Figuren größer, die Architektur ist massiver und gedrückter. Es kommt nun wiederum nicht darauf an, ob unserem Geschmacke diese oder jene Proportionalität mehr zusagt, sondern ob die veränderte Proportionalität der Grünen Passion, wie behauptet wird, gegen Dürer spreche. Zu diesem Behufe empfiehlt sich abermals der Vergleich mit analogen — womöglich gleichzeitigen — Arbeiten Dürers. Die Grüne Passion ist 1504 datiert, fällt also angeblich in die Entstehungszeit einiger und, wie ich glaube, der meisten Blätter des Marienlebens.

Dürers Entwicklung macht bekanntlich in den letzten Jahren des 15. Jahrhunderts eine Krisis durch. Er wird mit italienischer Kunst bekannt und vertieft sich in die Probleme der Proportionslehre und der Perspektive — wofür die frühesten künstlerischen Zeugnisse das Datum 1500 tragen. Nun gehört es zu den bemerkenswerten Kennzeichen der Phasen seiner damaligen Tätigkeit, daß sein Raumgefühl sich in verhältnismäßig kurzer Zeit wandelt. Wenn wir beispielsweise den ersten Holz-

schnitt der Apokalypse, das Männerbad (B. 128), die frühen Blätter der Großen Passion, das Gemälde des Dresdner Altars oder die frühen Bildnisse, also lauter Arbeiten, die um 1497 entstanden sind, betrachten, so ergibt es sich, daß hier große Figuren vor eine verhältnismäßig klein gehaltene architektonische Umgebung gestellt sind. Die Bildfläche wird im wesentlichen durch die Figuren erfüllt — gemäß dem spätgotischen Gefühl, das jede Leere und den Eindruck der Raumweite — im Bilde — vermied und vielmehr den Eindruck der reich belebten Fläche erstrebte. Nachdem nun aber Dürer einiges von den Arcanis der Perspektive erspäht hat, gefällt er sich ausnehmend in architektonischen Konstruktionen. Namentlich kann er sich in Bögen und Wölbungen kaum genug tun, wobei freilich zu bemerken ist, daß kaum eine dieser papiernen Architekturen die Übersetzung in die Wirklichkeit vertrüge. Sie sind kurzweilig anzusehen, aber nicht schulgerecht. Ein Musterbeispiel ihrer phantastischen Willkür gewährt uns das letzte Blatt des Marienlebens, B. 95, das nach seinem Stil füglich an den zeitlichen Anfang dieser Folge gesetzt werden müßte. Ich glaube es mir ersparen zu dürfen, nach Beckmesserart an jedem dieser schönen und berühmten Blätter die architektonischen Unmöglichkeiten nachzurechnen, verweise vielmehr diejenigen, die nicht geneigt sind, mir beizustimmen, vertrauensvoll auf das Urteil eines Architekten. Deswegen hat es auch nicht viel auf sich, wenn Cürlis sich bemüht, es nachzuweisen, daß die Architekturen auf der Grünen Passion minder korrekt seien als auf den vier Skizzen. Sie sind eben allesamt inkorrekt — was indessen durchaus keinen Tadel einzuschließen braucht. Wenn wir nun die frühen Blätter des Marienlebens oder den Kupferstich der Weihnacht B. 2 von 1504 oder die Koburger Zeichnung der Geißelung Christi von 1502 uns vergegenwärtigen, so bemerken wir als eine der Besonderheiten dieser Blätter das veränderte Größenverhältnis, in dem die kleinen Figuren zu einer weiträumigen und hohen architektonischen Umgebung stehen. Und zwar besteht dieses Verhältnis nur für diese Zeit. Bald darauf werden die Figuren wieder in größerem Maßstab angenommen. Gesetzt nun, daß die Blätter der Grünen Passion ihr Datum 1504 zu Recht trügen und wirklich von Dürer herrührten, so würden sie sich dem eben angedeuteten Zusammenhang recht wohl einfügen; ja, sie würden es beweisen, daß Dürer die Skizzen im Sinne einer seinen damaligen Anschauungen entsprechenden bedeutenderen Schaustellung architektonischer Ideen umgearbeitet habe. — Dieser Absatz soll indessen nicht beschlossen werden, ohne die Erörterung wenigstens eines der angeblichen architektonischen Mißverständnisse der Grünen Passion. Es betrifft Christus vor Pilatus, L. 479 und 480. Cürlis schreibt hierzu: »Auch hier ist die Architektur zwar nicht gerade erweitert, so doch bereichert. Links oben genügt D. der eine Bogen, und die Wölbung führt nach rechts gleich in die Höhe. Der Kopist fügt nach rechts einen Bogen hinzu und fängt die Wölbung erst oberhalb dieses über einer Zierleiste an. Über der Säule 13 mißversteht er den die Perspektive andeutenden Strich, wodurch der schwere Steinbogen zum Teil auf das Brett zu stehen kommt. Auch ist der Bogen unten links flacher gekrümmt.« —

Hierauf wäre etwa folgendes zu erwidern: Daß der Bogen unten links flacher gekrümmt ist, kann selbstverständlich ebensowenig gegen Dürer sprechen wie die Bereicherung der Architektur, die noch nicht entfernt den Reichtum des vorhin zitierten Holzschnittes B. 95 erreicht. Daß in der Grünen Passion über Pilatus der horizontale Ansatz des Tonnengewölbes durch einen Bogen ersetzt wurde, über dessen Scheitel erst das Tonnengewölbe ansteigt, ist nicht nur als eine Bereicherung, sondern als eine Verbesserung anzusehen, keinesfalls aber als ein Mißverständnis. (Dieselbe Konstruktion finden wir übrigens auf dem Holzschnitt des Marienlebens B. 81.) Das Tonnengewölbe ruht nicht auf einer »Zierleiste«, sondern auf einem Kämpfer. Die Säule ist nicht so sehr auf der Grünen Passion als vielmehr auf der Federzeichnung mißverstanden; denn hier wird es durch die perspektivischen Striche oberhalb des Kapitells klar, daß die quadratische Platte als ein Teil des Kapitells in Verbindung mit der als Kapitell an sich unmöglichen Einschnürung gelten soll, während diese Platte gleichzeitig als Teil des Balkens erscheint, der die Ecksäule mit der nächsten (unsichtbaren) Stütze links verbindet. Eine ganz unmögliche Bildung, die eben nur in der Eile der Arbeit hingegangen ist! Das Säulenkapitell der Grünen Passion und die Bogenstellung darüber finden ihre Analogie in dem Holzschnitt des Tempelganges Mariä, B. 81! — Die Architektur ist entgegen der von Cürlis geäußerten Annahme nicht nur bereichert, sondern tatsächlich auch erweitert, und zwar gerade in dem Dürerischen Sinne jener Zeit. Auf dem Kämpfer oberhalb der Ecksäule setzt (auf B. 480) nicht nur ein Tonnengewölbe ein, sondern noch ein zweites, das den Bogen nach vorn auf den Beschauer zu spannt, wie die gebogene Ansatzlinie oben links beweist. Somit haben wir es uns vorzustellen, daß sich die Szene inmitten eines Arkadenhofes abspielen soll, was aus der Federskizze nicht deutlich wird. Außerhalb dieses Arkadenhofes sehen wir — immer nach der Grünen Passion — eine Brüstungsmauer, die das Palatium Pilati gegen die Landschaft abschließt. Der Raum vor der Brüstung nimmt einige Zuschauer auf, die in der Architektur der Federskizze keinen Platz finden würden. Denn in der Skizze schließt sich die Brüstung unmittelbar an die Rückwand hinter Pilatus und an die Treppenstufen, so daß sie mit dem Bogen eine große Fensteröffnung bildet. — (Daß die Brüstung auf B. 480 nicht etwa bündig mit der Wand hinter Pilatus dargestellt sein soll, scheint mir schon aus dem Schattenton hervorzugehen, der sie überzieht, indem er eine größere Entfernung markiert.) Eine von Cürlis bemängelte Absonderlichkeit der Architektur auf dem Blatt der Grünen Passion ist schließlich der Holzbalken, der zwischen Ecksäule und Archivolte eingezogen ist. In der Tat sehr seltsam! Allein eben ein solcher Balken findet sich auch auf dem Holzschnitt des Marienlebens B. 83.

Auf eine Erörterung der angeblichen weiteren Mißverständnisse in den Architekturen der Grünen Passion glaube ich, ne longum sit, verzichten zu dürfen.

Wenn die von Cürlis angewendete Art der Argumentation Beifall und Nachahmung fände, so wäre mit etlichen weiteren Dürerwerken ein kurzer Prozeß zu

machen. Beispielsweise mit dem Gemälde der Madonna mit dem Zeisig im Kaiser-Friedrich-Museum. Man würde dann etwa folgendermaßen räsonnieren: Es gibt in Bremen eine herrliche Pinselzeichnung eines thronenden Christkindes, die Dürer 1506 in Venedig gemacht hat (L. 112). Augenscheinlich die Vorlage für ein Gemälde, da sie abgerundet ist und als Komposition keiner weiteren Zutaten bedarf! Ferner gibt es in Wien eine achtbare echte Gewandstudie aus dem gleichen Jahre (L. 500). Dem genannten Madonnengemälde sind diese schönen Studien einverleibt, und zwar mit ungeschickten Veränderungen. Da wir eine solche Unbehilflichkeit einem so großen Meister wie Dürer nicht zutrauen, so sind wir verpflichtet, das Gemälde ungeachtet seiner Signatur Dürern abzuerkennen, um es irgendeiner Kopistenseele zuzusprechen. — Die Logik eines solchen Verfahrens läßt sich auf die Formel reduzieren: Ich mag dich nicht leiden, folglich bist du unecht. —

Wenden wir die Summe unserer Beobachtungen auf die Grüne Passion an, so überlassen wir ihre ästhetische Bewertung gern dem Geschmack jedes einzelnen. Ob wir diese Zeichnungen mit Anton Springer für wunderschön oder mit Jaro Springer für minderwertig halten — habeat sibi. — Auch ist es zuzugeben, daß wir unsere Überzeugung von ihrer Urheberschaft nur mit Gründen der Wahrscheinlichkeit stützen können. Gewiß ist nur, daß die bisher vorgebrachten Argumente gegen Dürer nicht stichhaltig sind. Die angeblichen Mißverständnisse, welche die vollendeten Zeichnungen im Vergleich zu den Federskizzen aufweisen sollen, sind zu bestreiten. Vielmehr ist es nachzuweisen, daß Unvollkommenheiten und Flüchtigkeiten, welche den Federskizzen hie und da anhaften, in der Grünen Passion korrigiert worden sind. Die Einbuße an Ausdruckskraft und Frische, welche neben diesen Korrekturen einhergeht, spricht keineswegs gegen Dürer, ist vielmehr eine alltäglich zu beobachtende Begleiterscheinung alles »Mundierens« und Fertigmachens. Da nun ferner Technik, Strichführung und Monogrammform mit der Dürerischen Gewöhnung übereinstimmen, so erkennen wir keinen Grund dafür an, die traditionelle Zuschreibung der Grünen Passion an Dürer abzulehnen.

DER BILDHAUER HANS WYDYZ UND SEINE VERMUTLICHEN VERWANDTSCHAFTLICHEN BEZIEHUNGEN ZUM PETRARKAMEISTER HANS WEIDIZ UND DEM MEDAILLEUR CHRISTOPH WIDIZ.

VON

HERMANN FLAMM (†).

Der Freiburger Bildhauer Hans Wydyz, dieser bedeutende Meister der beginnenden Renaissance, war noch vor wenigen Jahren so wenig von der Forschung beachtet, daß die ausgezeichnete Arbeit von Röttinger über den Petrarkameister

Hans Weiditz [1]) und die eingehende Besprechung dieses Buches durch Fr. Dörnhöffer [2]) ihn in den biographischen Teilen ihrer Untersuchungen über das Vorkommen des Namens der Wydyze völlig übersehen konnten. Erst durch Burckhardts Aufsatz [3]) ist der Freiburger Meister, dessen Hauptwerk, den Dreikönigsaltar, das Freiburger Münster besitzt, weiteren Kreisen bekannt, aber gleichzeitig Basel zugewiesen worden. Auf Grund der Stilkritik glaubte ihm Burckhardt außer dem eben erwähnten Altar eine köstliche Adam- und Evagruppe des Basler Museums, zwei Holzkruzifixe zu Basel, das Martyrium des hl. Sebastian im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin und die Gruppe des Gekreuzigten zwischen den beiden Schächern mit den dazugehörigen Figuren Maria und Johannes in der Sammlung Clemens-München zuweisen zu müssen. Die Adam- und Eva-Gruppe ist mit HW signiert und schon dadurch in die Reihe der Werke gerückt, die mit dem Bildhauer Hans Wydyz in Zusammenhang gebracht werden dürfen. Der Dreikönigsaltar trägt die volle Namensform und die Jahreszahl 1505 Joh[annes] Wydyz; nach Burckhardts Annahme ist er in diesem Jahre zu Basel für das dortige Domkapitel gefertigt und infolge des Bildersturms von 1529 bei der Flucht der Basler Domherren nach Freiburg hierher gebracht worden. Die gleiche Auffassung vertritt auch Wackernagel, der die gleich zu erwähnende Untersuchung von Münzel [4]) übersah [5]). Den Künstler in Basler Archivalien aufzuspüren, ist weder Burckhardt noch Wackernagel gelungen, dagegen hat ihn Münzel in den Freiburger Steuerbüchern, die von 1491—1492, 1500 bis 1502, 1508 und 1519 erhalten sind, für die Jahre 1500—1508 nachgewiesen, die Lücke zwischen 1502 bis dahin durch das Datum des Dreikönigsaltars, 1505, ergänzt und endlich durch den archivalischen und stilkritischen Nachweis der Autorschaft des Meisters an drei hölzernen Rosetten in den Schlußsteinen der Gewölbe des Hochchors des Freiburger Münsters von 1510 die Zeitdauer des Freiburger Aufenthalts auf die Periode von 1500—1510 erweitert. Der Dreikönigsaltar, die drei Schlußrosetten — eine Madonna mit dem Kinde, das Wappen der Stadt Freiburg, gehalten von einem Engel, und das Wappen Niederösterreichs — und endlich die Adam- und Eva-Gruppe des Basler Museums sind die einzig gesicherten Werke des Künstlers;

[1]) Röttinger, H., Hans Weiditz, der Petrarkameister. Studien zur deutschen Kunstgeschichte, Heft 50. Straßburg 1904.

[2]) Kunstgeschichtliche Anzeigen. Beiblatt der »Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung«, I. Jahrg. Innsbruck 1904. S. 51—66.

[3]) Burckhardt, Rud. F., Hans Wydyz the elder. The Burlington Magazine vol. XI, nr. 52, 1907, p. 212 ff.

[4]) Münzel, Gustav, Der Dreikönig-Altar von Hans Wydyz im Freiburger Münster. Freiburger Münsterblätter 6. Jahrg. (1910).

[5]) Wackernagel, M., Das Gesamtbild plastischer Betätigung in Basel. (Berühmte Kunststätten Bd. 57.) S. 74 ff.: »... endlich als das Feinste die Arbeiten des Hans Wydyz. Das erhaltene Hauptwerk dieses hervorragenden Holzplastikers, ein großer Altar, der mit seinem Namen und dem Datum 1505 bezeichnet ist ... wurde freilich bei der Reformation vom Domkapitel auf seiner Flucht mitgenommen und ziert jetzt eine Kapelle (!) des Freiburger Münsters.

die drei übrigen Nummern, die ihm Burckhardt zuwies, spricht ihm Münzel auf Grund einer überzeugenden Stilkritik ab. Der Dreikönigsaltar ist nach seiner Annahme in Freiburg für die Hauskapelle des kaiserlichen Kanzlers Konrad Stürzel gefertigt worden, der in den Jahren von etwa 1495 an zehn Häuser für seinen Freiburger Wohnsitz aufkaufte und zum Teil umbaute. War auch eine Dreikönigskapelle in diesem Hause, das 1587 das Basler Domkapitel erwarb, erst in späterer Zeit urkundlich belegt, so sprach doch der ganze Zusammenhang dafür, daß die Basler Domherren bei ihrer eiligen Flucht vor den Bilderstürmern nicht den schweren Altar mitschleppten, und dafür, wie feststeht, fast ihren ganzen Gold- und Silberschatz zurückließen. In der Tat beweisen einige urkundliche Notizen, die ich nachträglich fand, die Richtigkeit der Darstellung Münzels; auch die Zeitdauer des Freiburger Aufenthalts des Bildhauers Hans Wydyz läßt sich auf Grund einiger Notizen, die ich bei Repertorisierungsarbeiten im Freiburger Stadtarchiv in entlegenen Quellen fand, noch einige Jahre weiter erstrecken.

Schon am 13. September 1502 gewährte Kardinallegat Raimund von Straßburg aus allen künftigen Besuchern der Dreikönigskapelle im Hause des Kanzlers Stürzel einen Ablaß von 100 Tagen [6]). Die Kapelle war damals noch unvollendet und ungeweißt; die Aufstellung des 1505 datierten Dreikönigsaltars von Hans Wydyz bedeutet

[6]) Karlsruhe, Großh. Generallandesarchiv, Vereinigte Breisgauer Archive 21/2519 unter dem unrichtigen Datum 1511 September 13. Quanto frequencius fidelium mentes ad opera charitatis inducimus, tanto salubrius animarum suarum saluti providemus. Cupientes igitur, ut capella trium regum sita in curia strenui militis Conradi Sturtzel decretorum doctoris necnon illustrissimi Romanorum regis cancellarii in opido Friburg Constanciensis diocesis, que nondum consecrata existit, ad quam, sicut accepimus, dilectus nobis in Christo idem Conradus miles singularem gerit devotionis affectum, congruis frequentetur honoribus et a Christi fidelibus fugiter veneretur ac in suis structuris edificiis debite reparetur, conservetur et manu teneatur necnon libris calicibus luminaribus et aliis ornamentis ecclesiasticis pro divino cultu necessariis decenter fulciatur et muniatur in ea quoque cultus augmentetur divinus et ut Christi fideles ipsi eo libentius devotionis causa confluant ad eandem et ad reparationem conservationem manutentionem aliaque premissa manus promptius porrigant adiutrices, quo ex hoc ibidem dono celestis gratie uberius conspexerint se refectos ipsius Conradi militis devotis in hac parte supplicationibus inclinati de omnipotentis dei misericordia ac beatorum Petri et Pauli Apostolorum eius auctoritate confisi omnibus et singulis utriusque sexus Christi fidelibus vere penitentibus et confessis qui capellam predictam quam primum consecrata fuerit in singulis videlicet trium regum et in octava eorundem necnon sanctorum Georgii, Eucharii, Valerii, Mauri, Jacobi apostoli, Christoferi, Marie Magdalene, Sebastiani, Rochi, Nicolai, exaltationis et inventionis crucis, Andree, cathedre Petri, Petri et Pauli apostolorum, Stephani, undecim milium virginum, Mauricii et sociorum et Ursi ac sociorum ipsiusque capelle dedicationis festivitatibus et diebus a primis vesperis usque ad secundas vesperas inclusive devote visitaverint annuatim et ad premissa manus ut prefertur porrexerint adiutrices pro singulis diebus predictis quibus id fecerint centum dies de iniunctis eis poenitentiis misericorditer in domino relaxamus et insuper ut singulis predictis festivitatum diebus quicumque presbyter idoneus missam in eadem capella celebrans missa completa omnibus et singulis Christi fidelibus tunc presentibus benedictionem solemnem alta voce decantantibus iuxta morem parochialis ecclesie eiusdem opidi friburgensis dare possit et valeat auctoritate legationis nostre qua fungimur in hac parte tenore presentium concedimus pariter et indulgemus presentibus perpetuis futuris temporibus duraturis appensione communiri. Datum Argentine anno incarnationis dominice millesimo quingentesimo secundo id. sept. Pontificatus sanctissimi in Christo patris et domini nostri domini Alexandri divina providentia pape sexti anno undecimo.

also wohl das Jahr ihrer Vollendung. Als Kanzler Konrad Stürzel 1509 starb, übernahm sein Sohn, Junker Konrad, das väterliche Haus; die »besten Kleinoder« im Wert von 2000 fl. wurden seinen fünf Geschwistern zugesprochen, der Hausrat, die übrigen »Kleinoten« und das Silbergeschirr wurden in sechs Teilen unter die Geschwister verteilt, »doch alle kleinoter, geschmuckd und zierden, es siend meßgewand, althertuecher, kelch, helgen, taflen, heltum oder anders, das bishar in der capellen gehort hat, das soll junker Conraten zu der capellen zugehoren und pliben« 7). Auch die Urkunde, durch die 1587 der spätere Besitzer des Hauses, Junker Andreas Held, dieses und alle mit nüet und nagel angehefte kästen, piffeten, schäft und eingehörden nichts usgenommen an das Basler Domkapitel um 6000 fl. verkaufte 8), erwähnt eine Kapelle; diese ist also, wie Münzel richtig annahm, nicht erst von den Domherren den hl. drei Königen geweiht, ja nicht einmal von ihnen gebaut worden; nur die Reparatur des Dreikönigsaltars im Jahre 1601 ist ihr Werk 9).

Auch über die Fassung der drei Chorrosetten fanden sich in den Münsterrechnungen von 1511 einige Angaben, die kaum anders bezogen werden können.

»Item 8 ℔ 2½ β meister Heinrich maler von den zwů schiben zů malen im gewelb uf donerstag nach Hilary [1511, 16. Januar].

Item 3½ ℔ 15 ₰ meister Heinrich maler von der lesten schiben zů malen, da unser fraw an ist uf fritag nach corporis Christi [1511, 20. Juni], tut 6½ fl. in gold.

Der hier erwähnte Maler ist Heinrich Frühsorg, der auch die Wände im Hochchor mit nicht mehr vorhandenen Malereien schmückte. Daß der Bildhauer Wydyz die Scheiben nicht auch selbst faßte, ergibt sich aus der bekannten zünftigen Arbeitsteilung oder richtiger Konkurrenzregulierung 10) zwischen den verschiedenen Handwerken, die auch auf dem Gebiete des Kunstgewerbes, speziell der Bildnerei, dem Schreiner, Bildhauer und Faßmaler ihre genau abgegrenzten Gebiete wies.

Das Biographische über Wydyz hat Münzel in den schon erwähnten Daten in der Hauptsache festgestellt. Eine Erweiterung der Daten des Freiburger Aufenthalts gibt ein die ganze Stadt Freiburg umfassendes Verzeichnis über die Erhebung einer von Kaiser Maximilian I. ausgeschriebenen Reichssteuer aus dem Jahre 1497 11). Es trägt die Überschrift »in oster firtagen dem sich zu hilf ufgehebt« und erwähnt unter

7) Freiburger Stadtarchiv, Abteilung Fürsten und Herren, Stürzel von Buchheim.

8) Ebenda, Fertigungsprotokolle 1587/88 Fol. 17.

9) Vielleicht besaß die Kapelle außer dem Dreikönigsaltar noch weitere Altäre; wenigstens bittet unterm 24. Oktober 1606 (Liber missivarum des Basler Domkapitels. Karlsruhe, Großh. Generallandesarchiv, Missivbücher 232, Blatt 359) das Domkapitel den päpstlichen Nuntius Fabricius Verallus um die Erneuerung der facultas benedicendi campanas, cruces, imagines, pallas, mappas, corporalia indumenta et vasa quecumque sacerdotalia altaribus et officiis destinata. Möglich jedoch bleibt, daß hier nur allgemein von Altären die Rede ist.

10) Vgl. über diesen Begriff mein Buch »Der wirtschaftliche Niedergang von Freiburg i. Br.«, Karlsruhe 1905, S. 81 f. und meinen Aufsatz »Die Jahrmarktinschrift in der Vorhalle des Freiburger Münsters«. Freiburger Münsterblätter. 6. Jahrg. 1910 S. 52.

11) Freiburger Stadtarchiv, Steuer und Schatzung.

den Bewohnern der Augustinergasse, heute Grünwälderstraße, »Hanns Wyditz, pildhower, sin frow, dederunt«. Der Betrag der Steuer ist nicht angegeben, da es sich um eine Kopfsteuer in gleicher Höhe für das ganze Reich gehandelt zu haben scheint. Die Lage des Hauses läßt sich noch annähernd bestimmen. Drei der vorangehenden Einträge nennen als Zensiten die Jungfrau Dorothe Brunner im Haus zur grünen Axt, die Witwe Barbara Sporer und ihren Sohn Hans und unmittelbar vor Wydiz den Hans Ulrich Groesser und dessen Frau, also die Besitzer der Häuser Grünwälderstraße 16, 20, 24 [12]). Wydyz wohnte also wahrscheinlich, vielleicht als Mieter, bei dem Bildhauer und Maler Theodosius Kaufmann [13]), einem Großunternehmer des Kunstgewerbes, der um jene Zeit als Eigentümer eines Teiles des späteren Hauses Nr. 24 genannt wird, vielleicht war er selbst auch, wie Theodosius, Teileigentümer [14]). Die »bildhowerin in Agustinergassen«, also wohl die Frau von Widyz, erwähnt ferner 1499 ein Verzeichnis der von den Unzünftigen erhobenen Beiträge für den Krieg Maximilians in Burgund und der Schweiz [15]). Meister Hans Wydyz war also 1497 schon verheiratet. Steuerpflichtige Kinder oder Knechte werden nicht genannt; das beweist aber nicht, daß er damals überhaupt keine Kinder hatte oder keine Gesellen beschäftigte.

Den Aufenthalt des Meisters in Freiburg im Jahre 1510 bezeugt außer den schon von Münzel hervorgehobenen Quellenstellen noch überdies ein Verzeichnis der »meister, die hellabarta sollen haben, aus dem Jahre 1510 [16]). Es nennt unter 23 Namen an 17. Stelle »Hans Widicz«. Ob dieser an einem Kriegszug teilgenommen hat, ist nicht angegeben.

In das Jahr 1510 fällt auch noch ein Eintrag der Münsterrechnungen aus der zweiten Hälfte dieses Jahres: »Item 12 β dem bildhauer in der Augustinergassen uf sontag nach Othmary [Oktober 17] von der sonnen zu machen in die venster.«

Vielleicht war Wydyz — oder sollte es ein Sohn von ihm sein, da die Quellen nunmehr von dem »bildhauerlin« in der Augustinergasse reden und nur untergeordnete Arbeiten, überdies in Stein, betreffen? — auch noch 1511 und 1512 in Freiburg tätig. Die Hüttenrechnungen von 1511 [17]) berichten nämlich:

Item 4 β 2 ₰ meister Theodosio von des bildhauers wegen, der an der brunnschalen die bossen hauen solt; hat 2 ½ tag gewerkt.

---

[12]) Flamm, H., Geschichtliche Ortsbeschreibung der Stadt Freiburg i. Br. Freiburg 1903.

[13]) Über Theodosius vgl. Albert, P. P., Der Meister ES, sein Name, seine Heimat und sein Ende. Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Straßburg 1911, S. 53 f.

[14]) Gegen Ende des Jahrhunderts gehörte ein Teil des Hauses Nr. 24 dem Münsterwerkmeister Hans Beringer, vgl. meinen Aufsatz in den Freiburger Münsterblättern. 8. Jahrg. 1912, S. 46.

[15]) Freiburger Stadtarchiv, Steuer und Schatzung. »Ein husfrow bi der bildhowerin in Agustinergassen, genant Margreth Schniderin, Veltin schnidersfrow, meint kungisch«, d. h. königlich, also frei »ze sin«.

[16]) Freiburger Stadtarchiv, Militaria.

[17]) Schreiber, H., Das Münster zu Freiburg im Breisgau. Karlsruhe u. Freiburg 1820. Anhang S. 20.

Item 32 ½ β dem bildhauerlin in der Augustinergassen, der die bild usgemacht hat am brunnen.

Item 5 β dem bildhauerlin von den brunnenschalen im nüwen chor zu machen.

Die Hüttenrechnungen von 1512 erwähnen Ende August das »bildhauwerlin« zum letzten Mal: »Item 12 β dem bildhauwerlin von dem bild ußzupreitten, das uf der schnegken prugk stat unser frawen, uf mentag vor Egidy«[18]).

Wie oben gezeigt, wohnte Wydyz 1497 in der Augustinergasse. Die Vermutung, daß er mit dem eben genannten »bildhauerlin« identisch sei, hat also einige Wahrscheinlichkeit für sich. Ihn bei Steinwerk zu finden, das künstlerisch zudem nicht allzuviel bedeutet, würde nicht gegen eine solche Annahme sprechen. Ähnliches kommt bei vielen alten Meistern vor. Aber daß das »bildhauerlin« auch einmal als Geselle tätig ist, mag Bedenken erregen. Die Frage nach der Identität des Bildhauers Hans Wydyz mit dem »bildhauerlin« mag daher offen gelassen werden. Denkbar wäre noch, daß dieser letztere ein Sohn des ersteren wäre, doch ist auch dies lediglich Vermutung.

Nach 1512 fand ich bis jetzt keinerlei Spur mehr, die auf Hans Wydyz oder seinen Sohn weisen könnte. Dieser war also bestimmt von 1497—1510, vielleicht bis ins Spätjahr 1512 in Freiburg tätig, war verheiratet, hatte 1497 keine Kinder, d. h. wohlgemerkt, keine steuerpflichtigen. Das ist so ziemlich alles, was wir über seine Personalien wissen.

In welchem Verhältnis steht nun der Freiburger Meister zu den übrigen Künstlern seines Namens, dem Straßburger Bildhauer Bartholomäus Widyz aus Meißen von 1467, dem von Röttinger identifizierten Petrarkameister Hans Weidiz, der vielleicht schon 1515, sicher aber seit 1517 in Augsburg als Geselle, wie Dörnhöffer m. E. richtig annimmt, dann seit 1522 bis zu seinem vermutlichen Tode um 1540 in Straßburg tätig war? Waren dies nahe oder entfernte Verwandte und gilt dies auch für den Medailleur Christoph Widyz, den erst kürzlich Habich[19]) als Meister einer Reihe prächtiger Medaillen, zuerst von 1523—1525 in Straßburg, dann in Ulm, seit 1526 bis zu seinem Tode im Jahre 1560 in Augsburg nachwies, wo er von 1532 in den Meisterverzeichnissen genannt wird? Eine Verwandtschaft der verschiedenen Träger des Namens Wydyz oder Weidiz, wie die schwäbische Namensform lautet, darf fast ohne Begründung angenommen werden. Der Name klingt nicht süddeutsch. Die

[18]) Der Eintrag ist nicht ganz klar. Es gab in Freiburg eine Brücke über die Dreisam vor dem Schneckentor. Daß sie mit einem Muttergottesbild geschmückt war, wäre leicht möglich; aber wie kämen die Münsterrechnungen dazu, die Ausgaben für ihre Zurichtung zu tragen? Die Schnecken hießen auch die Wendeltreppen in den Türmchen auf der Süd- und Nordseite des Münsterlanghauses an der Grenze zwischen dem romanischen und gotischen Bau, also die Schnecken beim Lieb-Frauen- bzw. Magdalenenchörlein, wo auch für die verbindenden Bauteile zwischen Seiten- und Hauptschiff der Name Brücke gebraucht wird. Hier mag ein Muttergottesbild gestanden haben.

[19]) Habich, G., Studien zur deutschen Renaissancemedaille IV: Christoph Weiditz. Jahrbuch der königlich-preußischen Kunstsammlungen. Berlin 1913. S. 1 ff.

Herkunftsangabe für den Straßburger Bildhauer Bartholomäus Widitz aus »Missen« führt wohl auf die richtige Spur; vielleicht ist er slavischen Ursprungs. In Meißen soll er nach einer brieflichen Mitteilung des dortigen Bürgermeisteramts nicht vorkommen und auch in den städtischen Archivalien nicht genannt sein, aber das beweist noch nicht das Mindeste. In Süddeutschland war der Name sicher nicht bodenständig. Dieser eine Umstand allein schon erlaubt, nahe verwandtschaftliche Beziehungen zwischen seinen verschiedenen Trägern anzunehmen. Wobei hinzukommt, daß die zehn Personen, um die es sich im ganzen handelt, auf die drei Städte Straßburg, Augsburg und das nur für einen einzigen Wydyz in Betracht kommende Freiburg sich verteilen, in einem Zeitraum von nicht viel mehr als hundert Jahren auftauchen und verschwinden und alle in verwandten Branchen arbeiten, die in logischer Entwicklung vom ursprünglichen Bildhauergewerbe zum Formenschneider, Medailleur und Goldschmied führen. Damit sind aber auch alle Gründe genannt, die verwandtschaftliche Beziehungen zwischen den zehn Wydyz aufzustellen erlauben; solange nicht weitere urkundliche Nachrichten beigebracht werden, bleiben das einzige Hilfsmittel für die Aufstellung eines Stammbaums ihrer Sippe die chronologischen Kriterien. Was man von einer solchen Konstruktion verlangen darf, ist möglichste Einfachheit.

Zehn Namen, wie erwähnt, sind im ganzen in ein Schema zu bringen: 1. der Straßburger Bildhauer Bartholomäus Widitz aus »Missen«, der 1467 durch die Heirat mit Waldburga, der Tochter des Malers Marx Döiger, zu Straßburg das Bürgerrecht erwarb; 2. seine Tochter Ursula, die 1505 ihrem Ehemann Konrad Swicker von der Nuwenstadt, Buchbinder, das Straßburger Bürgerrecht zubringt; 3. der Freiburger Bildhauer Hans Wydyz und dessen Ehefrau unbekannten Namens, in Freiburg 1497—1510 (1512); 4. der Formenschneider Hans Weidiz, der sogenannte Petrarkameister, vielleicht seit 1515, sicher seit 1518 in Augsburg tätig, siedelte 1522 nach Straßburg über, wo er für Otto Brunfels die Abbildungen des »Kräuterbuchs« lieferte und um 1540 starb; 5. Christoph Weidiz, von 1523—1525 in Straßburg als Medailleur nachgewiesen, von 1526—1560 in Augsburg seßhaft, um 1530 verheiratet mit Regina Forster, die in zweiter Ehe 1564 nach Konstanz übersiedelte; 6. und 7. die vermutlichen Söhne der vorigen, ein Augsburger Goldschmied Christoph Weiditz, der 1565 erwähnt wird, und bestimmt ein 1568 genannter David Weidiz unbekannten Gewerbes, der 1580 bei Joachim Forsters Tod eine Erbschaftssteuer zahlte und dadurch als Sohn des Christoph und der Regina Forsterin legitimiert ist; 8. ein Straßburger Maler Christoph Widitz, der mit Anna Wyss verheiratet war und wahrscheinlich mit jenem Christoph Widitz identisch ist, der 1537 mit D. Kännel die Offizin Johann Albrechts übernahm und vor 1572 starb, während seine Witwe Anna Wyssin noch lange nachher, im Jahre 1599 als Pfründnerin erwähnt wird; 9. und 10. als Kinder der beiden vorigen sind endlich Thomas, am 2. Februar 1556 zu St. Thomas in Straßburg getauft, und Barbara bezeugt, die 1572 den Goldschmied Paulus Zesch aus Greifenberg in Pommern heiratete; 11. an letzter Stelle wäre allenfalls noch ein

Hans Widitz zu nennen, den Seyboth[20]) zum Jahr 1565 erwähnt, der aber nach Röttinger in den Quellen nicht wiederzufinden war.

Röttinger, der den Freiburger Bildhauer Wydyz nicht kannte und auch von der erst durch Habich bekannt gewordenen und schon 1523 einsetzenden Straßburger Tätigkeit des Augsburger Medailleurs Christoph Weidiz nichts wußte, aber Beziehungen zwischen den Augsburger und Straßburger Gliedern der Widize nachweisen konnte, sieht in dem Petrarkameister Hand Weidiz einen Sohn des Straßburger Bildhauers Bartholomäus W. Den Augsburger Bildhauer und Medailleur Christoph W. hält er für den Sohn des Petrarkameisters; da er von Christoph als erstes Datum die Jahreszahl 1532 vorfand, verlegte er die Geburt des Vaters, des Petrarkameisters, in die achtziger Jahre des 15. Jahrhunderts und das Geburtsjahr des Sohnes auf die Zeit um 1510. In dem Straßburger Maler Christoph und dessen beiden Kindern Barbara und Christoph sah er die Nachkommen eines unbekannten Sohnes des Stammvaters Bartholomäus und gewann so folgenden »mutmaßlichen« Stammbaum[21]):

Bartholomäus Widitz
Waldburga Döiger

Ursula Konrad Swicker	Hans, der Petrarkameister	ein Sohn unbekannten Namens
	Christoph, Bildhauer zu Augsburg Regine Forster	Christoph, Maler zu Straßburg Anna Wyss
	Christoph Goldschmied — David	Barbara Paulus Zesch — Christoph

Schon Dörnhöffer[22]) hat dieser Konstruktion mit Recht entgegengehalten, daß der Petrarkameister jünger gewesen sein muß, als Röttinger annimmt. Die gesicherten Werke von 1517—1520 zeigen einen so raschen Entwicklungsgang, daß der Meister im Alter von 20—25, nicht von 40 Jahren gestanden haben müsse. Ist nun auch bei diesem Einwand übersehen, daß nach der Annahme Röttingers der Petrarkameister in der genannten Periode nicht 40, sondern nur 30—35 Jahre alt war, so ist auch so noch die Stichhaltigkeit des geäußerten Bedenkens nicht zu bestreiten. Wie die beiden Christophe mit dem Petrarkameister zusammenhängen, so erklärte Dörnhöffer, wissen wir durchaus nicht, und in der Tat können hier nur Hypothesen die Stelle der Gewißheit vertreten. Den Freiburger Meister kannte auch Dörnhöffer nicht. Daß dieser ein wichtiges Zwischenglied bilde und die Möglichkeit zu einer einfachen Konstruktion biete, konnte deshalb erst Münzel in seinem erwähnten Aufsatz

[20]) Seyboth, Ad., Verzeichnis der Künstler, welche in Urkunden des Straßburger Stadtarchivs vom 13.—15. Jahrhundert erwähnt werden. Repertorium f. Kunstwissenschaft Bd. 15, S. 37 ff.

[21]) Röttinger a. a. O. S. 20, 23 u. 47.

[22]) a. a. O. S. 55.

zeigen[23]). Er vermutet in dem Freiburger Meister einen Sohn des Straßburger Bildhauers Bartholomäus und sieht in dem Petrarkameister Hans einen Sohn des Freiburger Bildhauers, dessen Geburt in die neunziger Jahre des 15. Jahrhunderts, zwischen 1490 und 1492, falle. Nachdrücklich betont dabei Münzel, und wie sich durch die Veröffentlichung Habichs nunmehr zeigt, mit Recht, daß die Annahme, der Augsburger Christoph sei ein Sohn des Petrarkameisters und um 1510 geboren, nur Hypothese sei.

In der Tat ist durch Habichs Nachweis, daß der Augsburger Medailleur Christoph zuerst, von 1523—1525, in Straßburg tätig war, die bisherige Vermutung Röttingers, der ihn 1510 geboren sein läßt, unhaltbar geworden, aber auch der Weg für eine neue einfachere Konstruktion gewiesen, deren Richtung Münzel schon vorgewiesen hat. Habich selbst hat Röttingers Stammbaum fast unverändert übernommen und hält seinen Augsburger Meister Christoph immer noch für den Sohn des Petrarkameisters, obwohl die Chronologie durch das neue Datum 1523 noch weniger stimmt als früher. Lediglich das Geburtsjahr des Augsburger Medailleurs rückt er von 1510 auf die Zeit um 1500 hinauf, übersieht aber, daß dann wieder eine Abstammung von dem Petrarkameister, der auch nach Röttinger frühestens in den achtziger Jahren des 15. Jahrhunderts geboren ist, ausgeschlossen wird. In dem Freiburger Bildhauer Hans vermutet Habich einen Onkel seines Augsburger Meisters Christoph, hält also den Freiburger Hans und den Petrarkameister trotz des gleichen Vornamens Hans für Brüder, was zwar auch unter den Verhältnissen des ausgehenden Mittelalters noch möglich, aber doch sehr unwahrscheinlich ist und jedenfalls ohne zwingenden Beweis nicht zugegeben werden kann. Ich glaube deshalb, daß folgende Stammtafel am besten mit den gegebenen Tatsachen in Einklang zu bringen ist. Selbst für den von Seyboth erwähnten Hans Widitz des Jahres 1565 wäre darin Platz, je nachdem man in ihm einen Sohn oder Enkel des Petrarkameisters erblicken will. Den Freiburger Meister halte ich mit Münzel für einen um 1467—1470 geborenen Sohn des Straßburgers Bartholomäus und sehe mit Münzel in dem Petrarkameister und, wie ich noch hinzusetze, auch dem Augsburger Medailleur Söhne des Freiburger Bildhauers. Ob ihr Vater nach 1510 oder 1512 von Freiburg nach Straßburg zurückkehrte oder nach Augsburg übersiedelte, wissen wir nicht, jedenfalls aber tauchen die beiden vermutlichen Brüder 1523 gleichzeitig in Straßburg auf. Möglich, daß sie beide zusammen von Augsburg nach Straßburg zogen, erwähnenswert ist jedenfalls, daß schon die Straßburger Medaillen Christophs den Einfluß der Augsburger Richtung zeigen. In dem jüngeren Straßburger Christoph vermute ich einen Sohn des Petrarkameisters und erhalte so folgendes Schema, das ohne Schwierigkeit in die Chronologie eingereiht werden kann und ohne die Annahme unbekannter Glieder der Wydyz-

[23]) **Über Schreibers Gleichsetzung des Freiburger Meisters Hans Wydyz mit dem Straßburger Hans Weiditz und seine Angaben über Bartholomäus Widiz vgl. die Ausführungen bei Münzel a. a. O. S. 19 und 20 f.**

sippe auskommt; die endgültige Bestätigung oder Richtigstellung bleibt natürlich weiteren archivalischen Funden vorbehalten.

Bartholomäus Widitz
1467 verh. mit Waldburga Döiger

Ursula 1505 verh. mit Konrad Swicker	Hans, 1497—1510 (1512) Bildhauer in Freiburg verh. mit ?

Kinder des Hans:

Hans, der Petrarkameister, geb. zwischen 1490—1495 (1515) 1517—1522 in Augsburg, seit 1523 bis um 1540 in Straßburg, verh. mit ?	Christoph, Medailleur in Augsburg, geb. um 1500 in Freiburg, 1523—1525 in Straßburg, 1526—1560 in Augsburg, verh. um 1532 mit Regine Forster

Kinder des Hans, des Petrarkameisters:

Christoph, Maler in Straßburg, † vor 1572, verh. vor 1556 mit Anna Wyss († nach 1599)	[Hans] (Seyboth 1565)

Kinder des Christoph, Medailleur:

Christoph, Goldschmied in Augsburg, gibt 1565 das Bürgerrecht auf	David in Augsburg, 1580 Erbe des Joachim Forster

Kinder des Christoph, Maler:

Barbara verh. 1572 mit Paulus Zesch	Christoph getauft 2. Februar 1556

HANS WIETZINGER.

NEUE BEITRÄGE

VON

MELA ESCHERICH.

Die Witz-Forschung ist auf dem Punkte angelangt, wo sie anfängt, aus der Legende herauszutreten. Dieser Punkt ergibt sich durch die Aufrollung der Wietzinger-Frage. Bossert näherte sich ihr schon einmal merklich, als er, im »Schauinsland« 1910, auf Grund archivalischer Studien zu dem Ergebnis gelangte, daß »die Künstlerfamilie Wieczinger . . . nichts mit der Künstlerfamilie Witz zu tun hat«; entfernt sich aber in seinem jüngsten Aufsatz im Repertorium XXXVI Heft 6 »Die Heimat von Hans und Konrad Witz« wieder von dem schon gewonnenen Standpunkt, indem er, mit dem Endziel vor Augen, das Phänomen Witz als Rassenproblem zu fassen, gewaltsam eine Vetternschaft zwischen den glücklich auseinandergeschälten Witz und Wietzingern konstruiert. Bossert zählt zahlreiche Sapientis, Wijts (?), Wyts (?), Witsius aus den Matrikeln der Pariser, Utrechter, Leydener, Löwener und Kölner Universität auf, macht, leider ohne jeden archivalischen Anhaltspunkt, den Konstanzer Kleriker Radulphus, der sich in seiner Jugendzeit um ein Kanonikat in Lisieux oder Bayeux beworben hatte, zu einem Onkel des Konrad Witz und des savoyischen Johannes Sapientis und zieht den Schluß, daß drei Brüder Witz-

Sapientis aus Lisieux oder Bayeux spätestens in den neunziger Jahren des 14. Jahrhunderts nach Deutschland einwanderten, einer nach Eichstädt, lediglich um dort der Vater des von Mandach entdeckten savoyischen Johannes Sapientis zu werden, die beiden andern, der Kleriker Radulphus und Hans, des Konrad Vater, nach Konstanz. Diesem die Rassenfrage begründenden mythologischen Stammbaum folgen in einer Fußnote noch ein Dutzend weitere Witze, seßhaft bzw. immatrikuliert in Erfurt, Sulzbach, Hernberg, Nürnberg, Nordhausen, Treysa, Cappel, Leipzig, Meiningen, Mainz, Duderstadt, Heidelberg, Innsbruck [1]); darunter vier Conradus Sapientis! Man hätte natürlich alle diese in den Haupttext und die nordfranzösischen Vettern in die Fußnote schieben können, womit nur gesagt sein soll, mit welcher Vorsicht »Rassenprobleme« zu behandeln sind.

Seit einiger Zeit mit einem Werk über Witz beschäftigt, bin ich zu einigen Ergebnissen gekommen, die allerdings auch nicht den Boden der Hypothese verlassen können, vielleicht aber doch geeignet sind, weitere Spuren auffinden zu helfen. Ich darf sie hier in Kürze vorlegen.

Die Witz und Wietzinger sind zwei Familien, ob ursprünglich verwandt, bleibt vorläufig dahingestellt. Johannes Wietzinger d. ä., Goldschmied in Konstanz, war zweimal verheiratet. Aus erster Ehe entsprang Johannes, aus zweiter Jakob. Ob noch mehr Kinder da waren, ist unbekannt. Das Vorhandensein der beiden Frauen und ihrer Söhne geht lediglich aus dem sehr wichtigen Dokument vom 4. April 1402 hervor, das sich in dem Formelbuch des Nicolaus Schultheiß, Stadtschreibers zu Konstanz, befindet (Generallandesarchiv, Karlsruhe). Es ist eine Empfehlung, die der Konstanzer Magister Mangold [2]) dem Maler Johannes Wietzinger und dessen Stiefbruder, dem Goldschmied Jakob, an den Bischof von Nantes gibt [3]). Aus diesem Schreiben ergibt sich, daß es sich bei den beiden Wietzinger um zwei ledige und junge Leute handelt, denn es ist noch keinerlei Leistung von ihnen gerühmt, dagegen wird sehr gewissenhaft und wiederholt ihre eheliche Geburt und rechtschaffene Erziehung betont. Wäre einer von ihnen verheiratet gewesen, so hätte der Schreiber dies gewiß

---

[1]) Zur Ergänzung verweise ich noch auf die Goldschmiedsfamilie Sage (Saige), die vom 15.—17. Jahrh. in Besançon lebte: Perrenot Sage, 1444—74 genannt; Etienne I., des Vorigen Sohn, genannt bis 1525; dessen Sohn Denis; dessen Söhne Etienne II., Ferry und Philippe. Philippe († 1572) schloß sich mit seinem Sohne Simon der hugenottischen Bewegung an, weshalb er Besançon verlassen mußte. Später kehrte er zurück, während sein Sohn und seine Brüder sich in Montbéliard niederließen. Ferry, der Goldschmied und Seidensticker war, zog 1593 nach Basel, wo er sich Florian Witzig nannte. 1606 zog er wieder nach Montbéliard und starb dort 1614. Sein Sohn Nikolaus Witzig arbeitete um 1600 bei dem Goldschmied Hans Segester in Basel, zog dann ebenfalls nach Montbéliard, wo er gegen 1635 starb. (Dict. d'artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Compté. Von Paul Brune. Paris 1912.)

[2]) Vielleicht ein Verwandter des Konstanzer Bischofs Mangold de Brandis (1384—87).

[3]) Herr Stadtarchivar Dr. Maurer, Konstanz, hatte die Güte, mir eine Abschrift des Dokuments zuzusenden, wofür ich ihm an dieser Stelle herzlichen Dank ausspreche.

nicht verschwiegen. (Der Vater des Konrad Witz, den Burckhardt fragweise mit Johannes Wietzinger identifiziert, war Anno 1402 natürlich längst verheiratet!)

Einen Meister Hans von Konstanz — den für französische Zungen unaussprechlichen Namen Wietzinger hat er begreiflicherweise abgelegt — finden wir dann 1424—1425 am burgundischen Hofe wieder. Die Rechnungen für das berühmte, mit ungeheurem Luxus vorbereitete Turnier, das Philipp der Gute dem Herzog von Glocester geben wollte und dann doch nicht gab, enthalten folgende wichtige Stelle: »1424—25. A Hance de Constance, paintre, que aussi MdS avoit envoyé quérir en la ville de Paris que il lui a donné pour durant ledit temps avoir semblablement vaquié en ladicte ville de Bruges à faire patrons et autres choses de son mestier pour le fait desdits habillemens c f.«[4]) (Lille, Archiv).

Mit den Vorbereitungen für dieses Turnier war noch ein anderer Maler, Colart le Voleur de Hesdin, ferner Simon de Brilles, »varlet de chambre et brodeur de MdS« und Thiery du Chastel »varlet de chambre de MdS« und »maistre brodeur«, betätigt. Thiery du Chastel war eine vielbeschäftigte Persönlichkeit, wie aus den Hofrechnungen von 1424—55 hervorgeht. Die erheblichen Summen, die er erhielt, lassen auf bedeutende Leistungen schließen. Dieser Thiery wurde anscheinend gleichzeitig, also offenbar zusammen mit Hans von Konstanz, nach Paris geschickt [5]). Der Herzog hatte also wohl diesen beiden Künstlern, dem Maler und dem Kunstgewerbler, die künstlerische Ausgestaltung des Turniers übertragen, und es ergab sich dabei die Notwendigkeit, einige Reisen zu machen.

Hans von Konstanz war Zeuge der großen Kunstepoche in Burgund. Hat er sie bloß als Zuschauer erlebt oder war er selbst einer der Großen seiner Zeit? Sein Name taucht auf und verschwindet in demselben Jahr, in dem Philipp der Gute Jan van Eyck zu seinem »peintre et varlet de chambre« ernennt. War es die Ernennung des Rivalen, die ihn vom Hofe vertrieb?

Man wird sich Hans von Konstanz, der frühe die Fühlung mit der Heimat verlor, als einen ganz französisierten Künstler vorstellen müssen. Es ist noch zu früh, eine Zuweisung zu wagen. Dennoch möchte ich nicht versäumen, auf ein Werk aufmerksam zu machen, das vielleicht noch einmal für die Wietzinger-Forschung in Betracht kommen könnte. Es ist der sogenannte »burgundische Paramentenschatz vom goldenen Vließe«[6]). Als mir die Publikation von Schlosser zuerst in die Hand kam, war mein erster Gedanke, daß hier die langgesuchte Linie von Burgund zu Konrad Witz laufe, und ich dachte, damals noch an der These Burckhardts festhaltend, an Hans Witz als Vermittler [7]). Die Paramente gingen in der älteren Literatur

[4]) Laborde, De, Les Ducs de Bourgogne. Paris 1849. I, 206.

[5]) Laborde I, 205.

[6]) Der burgund. Paramentenschatz des Ordens vom goldenen Vließe. Herausg. von Julius Schlosser. Schroll & Co. Wien 1912.

[7]) Kunstchronik 1912, S. 414.

unter dem Gattungsnamen Jan van Eyck, womit lediglich die Höhe ihrer Qualität richtig bestimmt ist. Waagen unterschied vier Hände, und zwar glaubte er in den Hauptstücken, den drei Chormänteln, den Stil Rogiers van der Weyden und in der (später überstickten) Casula die Hand Jans van Eyck erkennen zu dürfen. Dvorak sieht in den drei Chormänteln ganz unbegründet zweierlei Hände. Er gibt den Johannes- und den Marienmantel Hubert van Eyck und den Christusmantel einer Schule von Tournai oder Lille. Schlosser endlich und Friedländer weisen — mit Ausschluß der beiden älteren Antependien — auf den Meister von Flémalle hin, wodurch eine wichtige Richtlinie gegeben wird [8]).

Der allgemeine Charakter der Paramente ist burgundisch-niederländisch. Den ältesten Stil zeigen die beiden Antependien. Ältere französische Richtung, wofür Dvorak beiläufig den Namen André Beauneveu nannte. In den drei Chormänteln erscheint m. E. eine neue, zwischen den Eycks, Rogier und dem Meister von Flémalle stehende Persönlichkeit, die auch Beziehungen zu dem Turiner Gebetbuch aufweist. Ein Meister, der nicht jünger ist als die Genannten, aber manches von ihnen gelernt hat. Es wäre nicht undenkbar, daß dieser Meister ein Deutscher war, wobei zu erwägen bleibt, daß die Ausführung der Paramente in den Händen von französischen Stickern lag. Für die deutsche Hand spricht eine gewisse Schwere der Auffassung. Man vergleiche die Madonna im Clipeus des Marienmantels etwa mit der thronenden Maria auf dem Genter Altar oder den Johannes im Clipeus des Johannesmantels mit dem Johannes des Genter Altars! Die niederländischen Gestalten sind graziöser und eleganter, die französischen leichter und temperamentvoller. Dabei befremden bei einem Meister, der im allgemeinen mit den Eycks, Rogier und dem Meister von Flémalle im gleichen Range steht, kleine Unsicherheiten, wie z. B. die rohe Bildung der linken Hand des thronenden Christus auf dem Clipeus des Christusmantels, während die rechte Hand ganz vorzüglich gezeichnet ist; ferner die kraftlose Art des Sitzens, die sich ebenfalls bei dem Christus und auch bei Maria und Johannes bemerkbar macht — eine Eigentümlichkeit, die damals in den deutschen Schulen noch allgemein herrschte.

Auch die perspektivischen Kenntnisse sind, obwohl in starker Entwicklung begriffen, geringer als bei den Eycks. Der Thron der Maria ist eine tempelartige Halbrotunde mit acht Säulen und vier Vorhängen, die in kühnen Windungen um vier der Säulen geschlungen sind, ein in der französischen und niederländischen Kunst fremdes Motiv, das dagegen dem Raffen und Aufbinden der Vorhänge, wie wir es schon in deutschen Miniaturen des 13. Jahrhunderts, z. B. dem Evangeliar im Rathause zu Goslar, finden, verwandt ist. Die Ausführung der einzelnen Figuren, welche

[8]) Waagen, Handbuch der deutschen und niederländ. Malerschulen. Stuttgart 1862, I, 134. — M. Dvorak, Das Rätsel der Kunst der Brüder van Eyck. Jahrb. d. kunsthist. Samml. d. Allerh. Kaiserhauses XXIV, 291. — M. Friedländer, Z. f. b. K. XIV, 144, 1913.

die in drei Reihen geordneten Felder der Mäntel füllen, wurde vielleicht einem französischen Gehilfen überlassen.

Die erste urkundliche Erwähnung der Paramente besitzen wir erst aus dem Jahre 1477 in einem Inventar des Vließordens [9]). Wann und von wem sie in den Orden gestiftet wurden, ist unbekannt. Doch liegt es am nächsten, den Schenker der sehr kostbaren Stücke in dem größten Mäzen der Zeit, in Philipp dem Guten, zu suchen. Die Paramente wurden nicht für den Vließorden angefertigt; denn es findet sich keinerlei Ordensabzeichen an ihnen. Sonach dürfte Philipp sie schon einige Zeit besessen und bei irgendeiner Gelegenheit dem Orden geschenkt haben. Der Vließorden wurde von Philipp am 10. Januar 1430 gestiftet. Die Paramente, deren Ausführung eine lange Arbeitszeit beanspruchte, werden schon früher in Angriff genommen worden sein. Dem Stile nach weisen die drei Chormäntel auf die Zeit des Genter Altars. Die Chormäntel sind die Hauptwerke des Paramentenschatzes, der, wie Friedländer annimmt, auf eine Disposition zurückgeht. Die starken Abweichungen der übrigen Stücke wären sonach aus der Verschiedenheit der mit der Ausführung betrauten Hände zu erklären. Dem würde auch Schlossers Vermutung nicht entgegenstehen, daß die beiden Antependien des Paramentenschatzes mit jenen, die Philipp der Gute 1433 von Thierry du Chastel für 3750 Pfund erwarb [10]), identisch seien. Der hohe Preis und der Umstand, daß sich keine spezialisierten Posten für Entwürfe zu Paramenten vorfinden, läßt annehmen, daß in der an Thierry du Chastel ausbezahlten Summe sämtliche Unkosten einbegriffen waren. Sonach ist aus den Hofrechnungen der Name des Malers oder der Maler nicht zu ermitteln. Zunächst an Hans von Konstanz zu denken, ist aber insofern erlaubt, als wir bereits wissen, daß dieser Maler gemeinsam mit Thierry du Chastel zusammen arbeitete.

Für die frühe Entstehung der Paramente spricht der Umstand, daß wir in der Glasmalerei bereits 1424 datierte Arbeiten finden, die nahe Verwandtschaft mit dem Hauptmeister der Paramente aufweisen. Es sind dies die schönen und höchst interessanten Chorfenster im Münster zu Thann im Oberelsaß, und zwar die Fenster der Genesis und der Passion. Bruck [11]) rät auf einen burgundischen Meister, Brune [12]) auf — Hans Witz, den er mit Hans von Konstanz und Sapientis identifiziert. Girodie [13]) in seinem leider ganz ungenauen und von Fehlern wimmelnden Buch weist auf Hans Tieffenthal, fühlt aber in richtiger Empfindung Zusammenhänge mit Witz-Wietzinger und dem Kreise der burgundischen Miniatoren. Thann stand damals unter der Statthalterschaft Katharinas von Burgund. In der Stadtchronik ist der Todestag Huberts van Eyck verzeichnet. Ein Beweis, daß man in

9) Ordensarchiv in der k. und k. Kabinettskanzlei in Wien § 4, Nr. 20 (Türcksche Inventur).
10) Laborde II, T. I, Nr. 979.
11) Robert Bruck, Die elsässische Glasmalerei vom 12.—18. Jahrh. W. Heinrich. Straßburg 1902.
12) Paul Brune, Dictionn. d. artistes et ouvriers d'art de la France. Franche-Comté. S. 257.
13) André Girodie, M. Schongauer et l'art du Haut Rhin au XVe siècle. Paris 1911.

Thann einen besonderen Anteil an dem burgundisch-niederländischen Kunstleben nahm.

Bei der weit auseinandergehenden Technik der Sticker und der Glasmaler bleibt es stets schwierig, festzustellen, wieweit der Entwurf, hier zu einem Glasbild, dort zu einer Stickerei, auf ein und dieselbe Hand zurückzuführen ist. Es läßt sich nur sagen, daß starke stilistische Übereinstimmungen bestehen. Die Glasmalerei war übrigens schon in der seeschwäbischen Kunst gut entwickelt. Ob in Konstanz selbst, ist unbekannt; doch steht nichts der Annahme entgegen, daß sich Hans Wietzinger bereits in der Heimat im Glasmalerhandwerk umgesehen hat.

Wir blicken nun nach Savoyen. 1440 unterschreibt Jean Sapientis, Glasmaler, wohnhaft zu Chambéry, mit Gregorio Bono aus Venedig, dem Maler des Herzogs Amadeus VIII. (damals schon Papst Felix V.) einen Kontrakt, worin er sich verpflichtet, mit Gregorio zusammen zu arbeiten [14]). Er wird darin als »de Alemannia« und »comitatus et diocesis estensis« bezeichnet. Dieser Johannes Sapientis ist also ebenso wie der »hance de constance« ein Deutscher.

Eine Diözese »estensis« gibt es nicht. Ich glaube auch nicht, daß darunter, wie Mugnier fragweise und Bossert [15]) mit Sicherheit annimmt, Eichstädt zu verstehen ist. Es kann sich nur um eine Wortverstümmelung handeln, vielleicht auch um den Wegfall der Anfangsbuchstaben. Der Endung nach kämen folgende Worte in Betracht: Ehistetensem (Eistatensem) — Eichstädt; Metensem — Metz; Traiectensem — Utrecht; Senetensem — Senez, Provence; Venetensem — Vannes; Nannectensem (Nannetensem) — Nantes [16]). Wir wissen, daß sich 1402 an Nantes der Name Johannes Wietzinger bzw. Hans von Konstanz knüpft. Wietzinger kann später noch einmal in bretonische Dienste getreten sein oder in solche des Bischofs von Nantes. Er nannte sich dann »comitatus et diocesis. . . estensis«, wie sich Konrad Witz in Basel »von Rottweil«, in Genf »von Basel« nennt.

Der Direktor der Turiner Galerie, Graf von Vesme, fand im Turiner Archiv zwei wichtige Notizen [17]):

»1441. Libravit Johanni Sapientis pictori pro duodecim excucellis ab eo emptis qui fuerunt in dictis facibus positis et in quiebus excucellis arme domini depingebantur; VI den gr. p.p.« (Trésor gén. vol. 88 fol. 292).

»1452. Libravit Johanni Sapientis verrerio memoria horum que Magister Johannes Sapientis pictor habitator Gebennarum fecit ad opus et de mandato domine nostre duchisse Sabaudie. Et primo reparavit quatuor fenestras verrerie in camera dicte domine nostre duchisse in domo episcopali Gebennarum. Item unam aliam

[14]) Mugnier, Mémoires et documents de la Société sav. d'hist. et d'arch. t. XXX, p. 64, 1891.

[15]) Rep. f. K. XXXVI, H. 6.

[16]) Anton Joseph Weidenbach, Calendarium historico-Christianum medii et novi aevi. Regensburg 1855.

[17]) Mandach, Gazette d. b. a. 1911.

magnam fenestram in magna aula, que valent in summa XXVII sol.« (Trésor gén. vol. 102, fol. 200). Zur Auszahlung gelangte die Summe am 8. Dezember 1453.

Aus letzterer Notiz geht hervor, daß zwei Künstler, wahrscheinlich Vater und Sohn, den Namen Johannes Sapientis trugen und daß der ältere Glasmaler und Maler, der jüngere bloß Glasmaler war; ferner daß der ältere ca. 1452 gestorben sein muß, da dem Erben bzw. Sohn der Ausstand von 27 Solidi ausgefolgt wird.

Soweit die archivalischen Nachrichten. Es fragt sich nun: sind in Savoyen Werke der Malerei und Glasmalerei, vorhanden, die von einem »deutschen Hans« stammen können? Man muß die Frage in dieser Form verneinen. Die gesamte Kunst in Savoyen zeigt jedoch burgundisch-niederländischen Charakter. Der deutsche Hans müßte also über Burgund her seinen Weg genommen haben. Das würde für Hans Wietzinger (Hans von Konstanz) zutreffen. Mit dem um diese Zeit in der Schweiz eindringenden Humanismus kam das Latinisieren der Namen (und zwar häufig in Genitivform) in Mode. Es hat also durchaus nichts Auffälliges, wenn Meister hance sich seines Familiennamens wieder erinnert und ihn in Sapientis verwandelt. Dasselbe tut um die gleiche Zeit Konrad Witz, der jetzt nach Genf kommt und dort gewiß mit dem Landsmann zusammentrifft. In Genf lebt aber auch Radulphus Sapientis, der als Notar der deputatio pacis am Basler Konzil teilnahm [18]). Dieser Radulphus ist ein geborener Konstanzer [19]). Er studierte in Paris und erwarb sich 1403 um ein Kanonikat in Konstanz, Bayeux oder Lisieux. Bossert gründet darauf seine These von der Herkunft der Familie Witz aus Bayeux oder Lisieux, wogegen ich einwenden möchte, daß bei der Bewerbung um eine Lebensstellung auch andere Gründe mitsprechen können als die Anwesenheit von Verwandten am Orte. Ferner bleibt noch offen, ob Radulphus ein Mitglied der Familie Witz oder Wietzinger war. Immerhin wäre es möglich, daß er während des Konzils in Basel den Landsmann Konrad Witz aufsuchte und vielleicht die Bekanntschaft mit dem Bischof von Genf, François de Mies, vermittelte.

Savoyen scheint keine selbständige Kunst gehabt zu haben. Der Hof zog für künstlerische Aufgaben stets Ausländer heran. Schon ein Jahrhundert früher, 1314 bis 1348, arbeitete ein Florentiner, Giorgio dell Aquila, für Herzog Amadeus V. von Savoyen in Chambéry und Chillon [20]). Giorgio und der mit Johannes Sapientis genannte Gregorio Bono waren in einem Jahrhundert sicher nicht die einzigen Italiener am Hofe; aber die italienische Kunst hinterließ keine Spuren. Im Gegenteil drängte französische Kunst bis tief ins Piemontesische hinein [21]). Es ist bezeichnend, daß Gregorio Bono die Skulpturen an der Kathedrale von Lyon kopierte [22]). Die

[18]) Ein Umstand, der, obwohl schon von Burckhardt (Basler Festschrift 1901) erwähnt, Bossert, wie es scheint, entging.

[19]) Bossert, Repert. XXXVI, H. 6.

[20]) C. Ricci, Gesch. d. Kunst in Norditalien. Stuttgart 1911.

[21]) Derselbe.

[22]) Mandach, Gaz. 1911.

stärkste Anregung ging zweifellos von Burgund aus, das alle Strömungen vermittelte.

Der künstlerische Import hängt mit dem Aufblühen des savoyischen Hauses zusammen. Amadeus VIII. wußte klug seine Hausmacht zu stärken sowie durch namhafte Erwerbungen das Land zu vergrößern. 1416 erhob ihn König Siegismund zum Dank für geleistete Dienste im Hussitenkrieg in den Herzogsstand. 1422 kaufte er die Grafschaft Genf. Die Stadt Genf war damals noch unansehnlich. Doch blühte sie unter der savoyischen Herrschaft rasch auf, um so mehr, da François dé Mies, der 1428 seinem Onkel, dem Kardinal Jean de Brogny, auf dem Bischofsstuhle folgte, die bischöfliche Hofhaltung nach Genf verlegte und später der unter dem Namen Felix V. zum Papst erhobene Amadeus VIII., der bereits seit 1433 seinem Sohne Ludwig die Regierung abgetreten hatte, dort residierte.

Um die Zeit, als Johannes Sapientis und Konrad Witz in Savoyen arbeiteten, war an den Höfen, sowohl in Chambéry für Herzog Ludwig als in Genf für Felix-Amadeus eine stattliche Reihe von Künstlern tätig: Gregorio Bono, der als »familiaris servitor et pictor noster domesticus« [23]) bezeichnet wird und für Amadeus zahlreiche Werke in Chambéry, Lyon, Evian und Hautecouche ausführt [24]); Christoph Rane aus Avignon, der 1441 herzogliche Wappen malt [25]); Johan le peintre (Jean Bapteur), der 1427—45 stark beschäftigt wird und u. a. 1436 ein Gemälde für das Tor von Ripaille ausführt [26]); Meister Henry, genannt Lamy, aus Saint Claude (Jura), der, im ganzen bis etwa 1445 tätig, mit Jean Bapteur zusammen 1428—35 die Apokalypse (Bibliothek des Eskorial, Madrid) illuminierte und Amadeus VIII. auf seinen Reisen begleitet [27]); Johann von Bourt, Galiot von Brüssel, Petremant Despère und der Glasmaler Roquin, die 1443, und Etienne Zast und Thiébaut Lalemand (l'allmand?) die 1445 mit Jehan le peintre zusammen arbeiten [28]); die Glasmaler Johannes Sapientis d. j. und Hans Loysel in Genf, der 1428—40 Glasgemälde für die Schloßkapelle in Annecy anfertigt [29]); endlich Meister Mathieu (Mathias Ensinger) [30]), der Leiter des Berner Münsterbaues [31]), der 1435

[23]) Mandach, Gazette 1911.

[24]) Thieme und Becker, Allg. Lex. d. bild. K. 1910.

[25]) Mandach a. a. O.

[26]) Mugnier, Memoires et documents etc. XII, 67 u. 73, 1870. — M. Bruchet, Le Chateau de Ripaille. Paris 1907. S. 515 u. 524. — Paul Martin, in Les Archives de la Soc. d'hist. du canton de Fribourg VI, 349; 1902 1re livraison 186, 258. — Max Diesbach, Schweiz. Künstlerlexikon. Frauenfeld 1908, II. — Mandach, Gaz. 1911. (Das. noch weitere Literaturangaben.)

[27]) Dict. d'artistes etc. Franche-Comté 1912, p. 127.

[28]) Mandach a. O.

[29]) H. Lehmann, Z. Gesch. d. Glasmalerei in der Schweiz. Mitt. d. Antiq. Ges. in Zürich Bd. XXVI H. 8. Zürich 1912. —Schweiz. Künstlerlexikon Bd. II u. III. Das. reiche Literaturangaben über die savoyischen Glasmaler.

[30]) Mandach a. O.

[31]) Stantz, Münsterbuch. Bern 1865.

in Amadeus' VIII. Auftrag für Ripaille das Modell zu einer Liebfrauenkirche entwarf.

Dieser Reihe von Künstlernamen steht eine Anzahl von Kunstwerken gegenüber, von denen ich folgende herausgreifen möchte: die bereits von Mandach in Verbindung mit der Sapientisfrage gebrachte »Krönung Mariä« im Museum zu Annecy und die »Verkündigung« in Aix. Diese beiden Werke stehen in Zusammenhang mit dem Hauptmeister des burgundischen Paramentenschatzes. Zwei grundverschiedene Meister kommen hier aus einer Schule. Nun fragt sich freilich, ob einer der beiden Meister und welcher von ihnen Johannes Sapientis ist, oder ob es sich bereits um Schüler handelt.

Von dem Meister der »Krönung« in Annecy hat Konrad Witz Anregung gewonnen, wie seine Madonnen auf dem Genfer Petrusaltar deutlich zeigen, diese Madonnen, die in des Witz Werk ein ganz neuer Typus sind. Bei dem Meister der »Verkündigung Mariä« in Aix dagegen ist das Umgekehrte der Fall: er hat von Witz verschiedenes abgesehen, und da seine Verkündigung auf Bekanntschaft mit des Witz Straßburger »Hl. Katharina und hl. Magdalena« schließen läßt, so möchte man diesen Künstler bereits in Basel im Gefolge Felix' V. suchen. Vielleicht ist es jener Henry Lamy, von dem wir wissen, daß ihn der Herzog oft mit sich nahm.

Nun zeigt sich eine bemerkenswerte Erscheinung. Das Bild der savoyischen Kunst, das bisher — vielleicht durch Johannes Sapientis bestimmt — ein burgundisches Gepräge trug, nimmt einen neuen Einfluß auf: den von Konrad Witz. Unter diesem Einfluß steht der Meister des Stundenbuches des Herzogs Ludwig von Savoyen, steht der Meister der Begegnung von »Joachim und Anna an der goldenen Pforte« (Museum Carpentras), steht aber besonders die savoyische Glasmalerei, so daß sich der Gedanke aufdrängt, ob nicht der Glasmaler Johannes Sapientis d. j. in Genf Schüler des Konrad Witz wurde.

Es mögen hier einige Notizen über savoyische Glasmalereien folgen:

»Verkündigung Mariä« und »Unbefleckte Empfängnis«. Drei Glasgemälde. Historisches Museum in Fribourg. Diese drei Fenster, von denen zwei zusammen die »Verkündigung« darstellen und das dritte die hl. Jungfrau mit den Symbolen der unbefleckten Empfängnis, Mandorla und Halbmond, stammen aus der Marienkapelle der Kirche von Romont. Diese Kirche, die bei dem verheerenden Stadtbrand von 1434 fast völlig zerstört worden war, wurde nach ihrer Wiederherstellung und Einweihung im Jahre 1451 durch zahlreiche Stiftungen im Laufe der Jahre mit schönen Kunstwerken ausgestattet. Besonderer Gunst erfreute sie sich seitens des Hauses Savoyen, dessen Wappen in den (heute nicht mehr vorhandenen) Chorfenstern prangten [32]). Nur spärliche Reste der Fenster konnten ins Fribourger Museum gerettet werden, Ornamentscheiben, darstellend hohe Krönlein, ab-

[32]) Apollinaire Dellion, Dict. hist. et statist. des paroisses cath. du canton de Fribourg Bd. X, 387.

wechselnd mit den Liebesknoten der Kette des Annunziatenordens. Es ist das ein Motiv, das in der savoyischen Glasmalerei häufig vorkommt [33]).

Der Annunziatenorden wurde 1362 von Amadeus VI. von Savoyen gestiftet. Das Ordenszeichen ist ein mit einem bestimmten Schlingmuster, dem sogenannten Liebesknoten, umrahmter Schild, der die Darstellung von Mariä Verkündigung zeigt und an einer von Liebesknoten und Rosen gebildeten, die Buchstaben F E R T (Fortitudo eius Rhodum tenuit) enthaltenden Kette getragen wird. Diese Abzeichen finden sich in zahlreichen savoyischen Glasgemälden wieder, und zwar als ein die Scheibe umfassendes Ornamentband, das sich zusammensetzt aus Liebesknoten, hohen Kronen, Bändern mit dem Christus- und Jesusmonogramm, die sich um kleine Stabbündel schlingen, Streifbändern mit den Buchstaben »fert«. Für die Bilddarstellung ist »Mariä Verkündigung« besonders beliebt. Die Häufigkeit dieser Glasgemälde — die für Lehmann [34]) Anlaß war, das Ordensornament als speziellen Typus für die savoyische Glasmalerei überhaupt zu bezeichnen — erklärt sich durch die große Verbreitung des Ordens im savoyischen Adel; denn nur Ordensmitglieder konnten die Stifter solcher Fenster sein. Ein großer Teil dieser Stiftungen aber mag wohl von der herzoglichen Familie selbst stammen [35]). Die »Verkündigung« aus Romont zeigt das typische Ornamentband nur in den Maßwerköffnungen. Es ist aus farbigen Gläsern zusammengesetzt. In den einzelnen Gliedern sehen wir auf dem Marienfenster den Liebesknoten abwechselnd mit der Devise »fert«, auf dem Engelsfenster ein über einen Stab gewundenes Spruchband abwechselnd mit dem Christus- und dem Jesusmonogramm.

Die Verkündigungsszene erinnert stark an die Nürnberger Verkündigung von Witz. Die Madonna steht im Typus zwischen der Nürnberger Madonna und jener auf der »Verehrung des Kardinals« des Genfer Altars. In der gehaltenen Anmut des Gebarens und dem schwermütigen Ausdruck der edlen Züge nähert sie sich fast dem Engel des Genfer Altars. Gabriel ähnelt im Gesicht dem Nürnberger Verkündigungsengel und noch mehr der Straßburger Magdalena. Verblüffend ist die Raumkomposition. Wir blicken in ein trauliches Stübchen. Maria kniet an ihrem Betpult. Ihren Kopf umrahmt das Maßwerk einer hinter ihr befindlichen Tür. An der schrägen

[33]) Hans Lehmann a. a. O.

[34]) a. a. O.

[35]) Das Fensterstiften, auch für Profanbauten, war in der ganzen Schweiz eine uralte Sitte. Vielfach finden wir Glasmalereien als Geschenke fürstlicher Gäste. Auf ein solches Geschenk bezieht sich zweifellos auch die oben (S. 123) mitgeteilte savoyische Hofrechnung von 1452. Es geht aus ihr hervor, daß die Gemahlin Herzog Ludwigs bei einem Besuch in Genf (vielleicht anläßlich des am 7. Januar 1451 erfolgten Todes des Expapstes Felix-Amadeus) im bischöflichen Hause Gastfreundschaft genoß und dafür die dort befindlichen Glasgemälde restaurieren ließ. Da Felix V. seinerzeit unmittelbar nach seiner Papstwahl ebenfalls im Bischofshause Wohnung genommen hatte, wobei François de Mies ausquartiert wurde, so wird es sich bei den reparierten Fenstern vielleicht um solche gehandelt haben, die auf eine Stiftung des Papstes zurückgingen.

Seitenwand sehen wir ein in der unteren Hälfte vergittertes Fenster, das weite Aussicht auf das Gebirge gewährt. Durch dieses Fenster fliegt in einer Flut von Strahlen die Taube herein. Unter dem Fenster läuft eine als Truhe dienende Wandbank um, auf der eine Vase mit blühenden Lilien steht. Als eine Art Übergang zu dem den oberen Teil des Fensters füllenden Bandornament sind, ohne rechten Zusammenhang mit der Mauer, rechts und links oben zwei Statuetten, Adam und Eva, angebracht. Der Künstler verzichtete auf die sonst übliche Bogenöffnung, in der solche Statuetten ihren Platz haben. Auf dem nächsten Fenster setzt sich der Raum fort. Wir gewahren hier wieder die bis zu einer offenen Tür geführte Banktruhe. Durch diese Tür, zu der der Engel hereintritt, sehen wir die Balkendecke des Vorplatzes. Dicht über dem Sitz der Truhe befindet sich, ebenso wie auch auf der andern Scheibe, eine vergitterte Maueröffnung, wohl ein Wandschränkchen. Ganz oben links wird die Mauer transparent. Wir sehen die Landschaft draußen, die hinter einer Anhöhe heraufschimmernden Türme einer Stadt und hoch am Himmel Gottvater aus seinem Wolkentor blickend. Das Motiv ist ähnlich der Erscheinung Gottvaters in der »Verkündigung« von Aix, wie auch in den Gestalten der hl. Jungfrau und des Engels Verwandtes mit denselben Gestalten in Aix liegt, eine Verwandtschaft, die vielleicht nicht einzig auf den parallelen Einfluß des Witz auf beide Meister, sondern auch auf Beziehungen dieser Meister unter sich zurückzuführen ist. Das Mauerwerk ist Quaderbau, der Boden ähnlich wie auf dem Dreikönigsbild des Genfer Altars, mit zierlichen Fliesen, Quadraten mit fliegenden Vögeln, bedeckt.

Wohl selten wieder trifft man in einem Glasgemälde eine derartige Ausbildung des Interieurs und Entwicklung von Perspektiven. Nur aus der Tafelmalerei konnte diese Behandlung der Raumelemente, diese malerische Auswertung der »Umwelt« für die Hebung der menschlichen Gestalt, konnten diese reizvollen Durch- und Ausblicke in Nebenräume und ins Freie gewonnen werden. Es ist aber hier im besonderen Konrad Witz, an den wir denken müssen.

Das dritte Fenster ist für unsere Betrachtung weniger wichtig. Es zeigt die Madonna, dieselbe Gestalt wie auf der Verkündigung, stehend auf der Mondsichel, in der von Strahlen erfüllten, von Engeln gehaltenen Mandorla.

Lehmann [36]), der in dem Schöpfer der sehr bedeutenden Werke einen Burgunder vermutet, meint, die Fenster habe Yolantha von Savoyen, die Gemahlin Amadeus' IX. und Schwester Ludwigs XI. von Frankreich im Jahre 1469, als sie auf der Reise nach Freiburg i. d. Schw. erkrankte und sich daher vierzehn Tage in Romont aufhalten mußte, gestiftet. Dem Stile nach wäre dieses Datum noch möglich. Auch spricht das Motiv der »Immaculata« dafür, daß die Stiftung von einem Mitglied des herzoglichen Hauses ausging, da Felix V. seinerzeit auf dem Basler Konzil die Anerkennung der unbefleckten Empfängnis Mariä als Dogma bei seiner Partei durchsetzte.

[36]) a. a. O.

Weit zurückgreifend gestatte ich mir, auf die Glasmalerei der Bodenseegegend vergleichend hinzuweisen. Dort haben wir schon im ersten Drittel des 15. Jahrhunderts die ähnliche Erscheinung einer aus den Gesetzen der Tafelmalerei sich entwickelnden Glasmalerkunst. Es sind die 1415 und 1420 entstandenen Chorfenster der Pfarrkirchen zu Ravensburg und Eriskirch [37]). Frankl [38]) spricht in bezug auf die eigenartigen Raumgehäuse, in die die figürlichen Szenen eingebaut sind, von einer »Schachtelarchitektur«, einer »einem Altaraufbau entsprechenden dreidimensionalen Komposition«, in der sich die Figuren in einer »ans Marionettenhafte« streifenden Art bewegen. Also auch hier schon, entgegen der übrigen Entwicklung der schwäbischen Glasmalerei, ein Streben nach Raumbildung, Raumtiefe. Dieses Streben finden wir dann wieder — in den Fenstern zu Thann.

Handelt es sich um eine seeschwäbische Glasmalerschule mit bestimmten Stilmerkmalen, die wir durch Generationen hindurch an den verschiedenen Wirkungsstätten, Bodenseegegend, Elsaß, Savoyen, verfolgen können?

Die Apostelfenster aus St. Peter in Genf. Im Archäologischen Museum daselbst. Ursprünglich waren es sechs Fenster, die den Chor der Kathedrale schmückten. Sie sind heute durch sehr gute Kopien ersetzt. Von den Originalen konnten nur mehr drei gerettet werden. Sie wurden sorgfältig restauriert. Die Gemälde stellten in Einzelfiguren die Heiligen Petrus, Paulus, Johannes, Andreas, Jakobus maj. und Maria Magdalena dar. Erhalten ist das Jakobus-, Johannes- und Andreasfenster. Letzteres nur mehr als Fragment. Die Heiligen stehen unter Hallenbaldachinen vor kostbaren Teppichen, die von Pfeiler zu Pfeiler gespannt sind. In den Sockelstücken, von denen nur mehr das des Jakobusfensters erhalten ist, waren die Wappen der Stifter angebracht. Ein phantastischer Formenreichtum entwickelt sich nach oben, wo die Baldachine in ein hoch aufsteigendes, knospendes Ranken- und Fialenwerk übergehen, in das Statuetten auf Postamenten eingefügt sind. Auf dem Jakobusfenster ist hoch in dem Stabwerk eine Art Bühne angeordnet, auf der Maria mit dem Verkündigungsengel und zwei Propheten erscheint. (Auf den Thanner Fenstern befinden sich Balkone, auf denen weinende Zuschauer an den Passionsszenen teilnehmen.) Auf dem Andreasfenster baut sich aus aufschießenden Fialen, zwischen denen Akanthus wuchert, ein Tabernakel auf, mit zwei lieblichen musizierenden Engeln als Wächtern. Jakobus und Andreas — von Johannes ist das Gesicht nicht mehr vorhanden — sind zwei markige Erscheinungen mit ausdrucksvollen Köpfen, wetterharte, sturmerprobte Menschen, die ihr Teil heiß durchkämpft und durchlitten haben, bis sie zu Heiligen wurden. Die Art, wie sie den Blick schräg über den Beschauer weg herausrichten, hat etwas eigentümlich Fesselndes. Hier lebt etwas von der Kunst des Witz weiter, dieser merkwürdigen Kunst, die noch

37) Detzel, Alte Glasmalereien am Bodensee und s. Umgebung. Schr. d. Ver. f. Gesch. d. Bodensees, 1891, H. 20. — Ders., Chr. Ikonographie. Freiburg 1894.

38) P. Frankl, Die Glasmalerei d. 15. Jahrh. in Bayern u. Schwaben. Heitz, Straßburg 1912, H. 152.

heute, in welchem Raum und welcher Nachbarschaft man sie auch unterbringen mag, stets dominiert. Auch diese Heiligen dominieren. Wir haben hier aber nicht bloß die an Witz gemahnenden eindringlichen Blicke, wir haben auch, auf dem Jakobusfenster, die für die Entstehungszeit der Fenster sehr altertümlichen kurzen Proportionen, wie sie Witz eigentümlich waren, wir haben die ruhig und groß drapierten Gewänder, die leuchtenden Edelsteine, die Steine in den Nimben und in den Besätzen der Kleider, wir haben den mit Tieren — hier Drachen — gemusterten Fliesenboden — lauter Einzelheiten, die uns von Witz her wohlbekannt sind.

Die Fenster stammen aus den achtziger Jahren. 1480 [39]), nach andern 1487 [40]), ließ der Chorherr Andreas Malvende, Offizial und bischöflicher Vikar in Genf, einen Teil der Chorfenster, darunter der Jakobusfenster, malen. Bis jetzt wurden die Genfer ebenso wie die von einer ganz andern Hand stammenden Romonter Fenster der burgundischen Schule zugewiesen. Lehmann [41]) macht darauf aufmerksam, daß die Chorfenster der St. Magdalenenkirche zu Straßburg und das Sebastiansfenster in der Kirche zu Oberehnheim im Elsaß Verwandtschaft mit den Genfer Apostelfenstern haben. Die Straßburger Fenster entstanden um 1481 [42]). Sie gehören wohl einem elsässischen Meister zu, bei dem sich auch Spuren Schongauerschen Stiles zeigen. Dieser Meister muß in Genf gewesen sein, bzw. dort gelernt haben, denn er kannte den Petrusaltar des Konrad Witz, was durch seine in dem einen Fenster dargestellte »Schlüsselverleihung Petri« bezeugt wird. In dem stürmisch vor Christus niedersinkenden Petrus kehrt der Petrustypus des Witz wieder, und in dem hinter den Gestalten wogenden See verrät sich ein Witz verwandtes Landschaftsempfinden. Ist es nicht bemerkenswert, daß ein Ausläufer jener Kunst, die wir 1424 im Elsaß (Thann) begegneten, zwei Generationen später wieder im Elsaß mündet? Es wäre denkbar, daß sich im Elsaß noch eine Erinnerung aus der burgundischen Zeit an einzelne Künstler erhalten hatte, daß man noch den Namen Wietzinger nannte und wußte, daß die Wietzinger jetzt in Genf lebten.

Das Resultat, das natürlich immerhin noch ein hypothetsiches bleibt, wäre also folgendes: Hans Wietzinger, der Sohn des gleichnamigen Goldschmieds Wietzinger in Konstanz, war Maler und Glasmaler. Er arbeitete in der Bretagne, Burgund und in dem unter burgundischer Herrschaft stehenden Elsaß. Als Werke kommen frageweise in Betracht: der burgundische Paramentenschatz und die Fenster in Thann. Später ist er in Chambéry und Genf tätig, wo wir Werke finden, die dem Stil des burgundischen Paramentenschatzes entsprechen. Ein jüngerer Johannes Sapientis, wahrscheinlich sein Sohn, ist nur Glasmaler. Von ihm sind vielleicht die Romonter

39) J. R. Rahn, Anz. f. schweiz. Altertumskde. 1884, S. 70.

40) Camille Martin, Saint Pierre, ancienne Cathédrale de Genève. Public. de l'Association pour la restauration de Saint-Pierre. Genf.

41) Lehmann a. a. O.

42) R. Bruck, Die elsäss. Glasmalerei vom 12.—18. Jahrh. Straßburg 1902.

oder die Genfer Fenster. In seiner Werkstatt leben die Traditionen weiter, die sich bis auf Konstanz zurückführen lassen.

Hans Wietzinger hat seine Heimat aller Wahrscheinlichkeit nach nicht wiedergesehen, denn jener zu Konstanz mit 800 ℔ liegender Habe versteuerte »Hanntz maler«, der sich seit dem oben zitierten Schauinsland-Aufsatz im Hause seiner Stiefmutter und seines Stiefbruders Wietzinger und somit in der Kunstgeschichte behaglich eingenistet hat und geduldig die Identifizierung mit Johannes Wietzinger ertrug, ist — ein Fischer: Die »Maler« sind eine alte Fischerfamilie, die wohlbegütert im Fischerviertel wohnte und deren einzelnen Mitgliedern Hans, Paul, Gebhart, Caspar — die im »Schauinsland« alle als Künstler aufgeführt sind — wir im Steuerbuch durch viele Jahre hindurch begegnen. Das Konstanzer Steuerbuch gibt keine Berufe an. Übrigens lauten die Einträge nicht, wie Bossert im »Repertorium« (S. 309) schreibt, »Hans der Maler«, sondern »Hanntz maler« und »H maler«. Hans Maler steht von 1426 — nicht 1427 — ab einige Jahre lang im Steuerbuch stets unter Jakob Wietzinger, ein Beweis, daß er nicht der Hausgenosse, sondern der nächste steuerzahlende Nachbar Wietzingers war, denn der Steuerbote ging jährlich seinen gleichen Gang ab. Es entbehrt jeder Begründung und Wahrscheinlichkeit, den reichen Fischer in einem Hause mit Wietzinger wohnen zu lassen. Als wohnhaft bei dem Goldschmied Jakob Wietzinger dürfen wir die stets neben ihm genannte Alt Wietzingin, wahrscheinlich seine Mutter Elisabeth, betrachten.

Archivrat Dr. Maurer, dem ich für seine mannigfache gütige Hilfe bei meinen Nachforschungen im Konstanzer Archiv zu Dank verpflichtet bin, machte mich auf einen Eintrag im Ratsbuch aufmerksam, wonach 1438 eine Elisabeth Wietzingerin zwei Schuldbriefe, ihr Leibgeding betreffend, von Ulrich Ehinger zurückfordert, von diesem aber nicht erhält. Ehinger behauptet nämlich, »die brief sigent (seien) von ir und iren man als zu geträv Hand gelait, die dewederum teil (kein Teil) ane dez andern willi hinuß zu gebent, als er och dez nach ains rauts (Rats) erkantnüsse ainen aid gesworen hat und ist deruff füro bekent, die ir an sin willen nit hinuß zu geben es sie (sei) denn, daz sy daz iren man mit recht anbehabe oder im daz ir man vergünst«. Ohne Willen ihres Mannes darf er der Frau die Briefe nicht ausliefern. Der Mann lebt also offenbar, scheint aber nicht am Ort zu sein, da er sonst doch wohl selbst die Sache führen würde.

Es fragt sich, ob diese Elisabeth Wietzinger mit der gleichnamigen Mutter des Jakob Wietzinger identisch ist. Eher handelt es sich um eine Schwiegertochter, deren Mann in Geschäften auswärts lebte; denn die Alt-Wietzingerin verschwindet 1437 aus der Steuerliste und ist wohl um diese Zeit gestorben; auch dürfte die Vermutung Bosserts richtig sein, daß sie seit etwa 1418 Witwe war.

Ob die Familien Wietzinger und Witz, vielleicht aus viel früheren Zeiten her, irgendwie verwandt sind, bleibt eine Frage für sich. Jedenfalls ist es vorläufig das

Richtigere, sie getrennt zu betrachten. Anders als mit den verwandtschaftlichen steht es mit den künstlerischen Beziehungen. Hier scheinen mir wichtige Linien hin- und her zulaufen. Konrad Witz entwickelte sich, wie ich an anderer Stelle nachzuweisen gedenke, zunächst durchaus bodenständig im engsten Zusammenhang mit der lokalen Kunst. Erst gegen das Ende seiner Basler Zeit machen sich fremde Einflüsse bei ihm bemerkbar, die ich nicht direkt auf den Meister von Flémalle, dessen Basler Aufenthalt immerhin auch noch Legende ist, beziehen möchte, sondern auf jene Künstlergruppe, an deren Spitze der Meister des burgundischen Paramentenschatzes steht und die in Savoyen die herrschende war. Im Gefolge des Savoyerpapstes und seines Bischofs François de Mies dürfen wir den hierher gehörigen Meister der Verkündigung von Aix suchen; vielleicht auch Hans Wietzinger. Ein Einschlag dieser Künstlergruppe ist bei Witz in seinem Straßburger Zweiheiligenbild wie in seiner Nürnberger Verkündigung fühlbar. Man wird an gegenseitige Anregung denken müssen. Und diese Gegenseitigkeit steigert sich noch in Genf, wo der farbenprächtige Petrusaltar für die Glasmaler vorbildlich wird. Es scheint, daß wir hier vor einem merkwürdigen Liniengefüge von auslaufenden und von Zeit zu Zeit sich wieder verschlingenden Lebenswegen Konstanzer Künstler stehen. Dabei springt eines frisch heraus: die große Bedeutung der bisher weit unterschätzten seeschwäbischen Kunst, einer Kunst, die in ihrer internationalen Ausdehnungskraft — Burgund, Bretagne, Savoyen — alle andern deutschen Schulen überflügelt.

LITERATUR.

Karl Voll: Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. Band I. Altniederländische und altdeutsche Meister. Süddeutsche Monatshefte. München 1913.

Das Material, das durch die kunstgeschichtliche Forschung bis heute heraufgefördert und gesichtet wurde, ist besonders auf einigen Gebieten so reich, daß man zu seiner synthetischen Darstellung und so wie in andern Disziplinen, auch hier zur Problemgeschichte übergehen kann. Besonders dem großen Publikum muß es willkommen sein, wenn man ihm statt der ganzen Fülle des Materials nur eine Auswahl von Kunstwerken heraushebt, aus der man die unausgesetzte Entwicklung der Kunst ersehen kann.

Zu einer in diesem Sinne sich vollziehenden Zusammenfassung gehört nicht nur eine souveräne Beherrschung des Materials, sondern eine völlige Durchdringung seines künstlerischen Inhalts. Mit andern Worten: man muß nicht allein zu den historischen Fragen, sondern ganz besonders zu den künstlerischen Fragen eine Stellung haben, um diese beiden dann sub specie aeterni miteinander in Verbindung bringen zu können. Und da mußte Voll wie nur wenige für eine solche Aufgabe berufen scheinen. Seine Methode ist von den »vergleichenden Gemäldestudien« her bekannt, und man kann sagen, bewährt. Die Wärme, mit der er jedes Kunstwerk nach allen Richtungen hin ausschöpft, verbunden mit einem ausgesprochenen Gefühl für künstlerische Werte, mußte von vornherein für eine derartige Untersuchung viel Erfolg versprechen. Es blieb nur die Frage, ob sich die vergleichende Methode auch auf die viel weiter reichende Aufgabe einer Entwicklungsgeschichte spannen läßt, und ob sein ausgesprochenes Gefühl für künstlerische Werte jene Einheitlichkeit und relative Objektivität besitzt, die schließlich zur Darstellung einer Entwicklung unbedingt erforderlich scheint.

Zu dieser ersten Frage und gleichzeitig zu einigen, die Kunstgeschichte betreffenden, hat Ludwig v. Baldass in den Kunstgeschichtlichen Anzeigen Stellung genommen und ausführlich darüber gehandelt, so daß ich sie hier übergehen kann, während er die zweite nur mit einem Satze berührt, der mir in Anbetracht der Bedeutung des Werkes und seines Verfassers nicht ausreichend scheint. Wenn v. Baldass meint, daß Volls Buch »weder von einer allzu dogmatischen Ästhetik beherrscht wird, noch persönlichen Neigungen und Abneigungen stärker hervorzutreten erlaubt« (p. 93), so scheint es mir doch wert, gerade bei einer Persönlichkeit wie Voll und bei einem so allgemeinen Thema wie dem vorliegenden, des weiteren auf das Subjektive einzugehen, weil es hier »selbständig in Funktion tritt ... es sich nicht mehr um Feststellung der Tatsächlichkeit handelt, sondern um ein Erklären und Verbinden der einzelnen Fakten, deren Zusammenhang begriffen und begreiflich gemacht werden soll« (H. Tietze, Meth. der Kunstgeschichte, p. 456).

Im allgemeinen ist die Anlage des Werkes so, daß sich sein erster Teil mit der altniederländischen, ein zweiter mit der deutschen Kunst befaßt. Der erste gliedert sich weiter in Entwicklungsstränge nach einzelnen Problemen, des Nackten, des Porträts, der Land-

schaft, während im zweiten auf eine solche Einzelbehandlung verzichtet wird, um vielleicht das Ziel der Arbeit, das uns das Vorwort ankündigt, klarer verfolgen zu können. So geht nun Voll von Van Eyck bis Brueghel und vom Meister Wilhelm bis Altdorfer, gleichsam als führte er uns durch eine Galerie, die glücklich genug wäre, die ihm wesentlich scheinenden Stücke zu besitzen. Voll gibt damit keine Künstlergeschichte, sondern Kunstgeschichte mit starker Betonung dessen, was den persönlichen Anteil des Künstlers ausmacht, und er wählt seine Werke so, daß sie immer neue Seiten einer Künstlerpersönlichkeit erschließen und gleichzeitig zu Gliedern einer Kette werden, an der er den Ablauf der Geschichte nach jenem im Vorwort vorweggenommenen Endziel sich abspielen sieht: daß die Vollendung der nordischen Quattrocentomalerei in der deutschen Renaissance beschlossen liegt.

Er spricht eigentlich nur über Dinge, die sich an Hand des Abbildungsmaterials nachprüfen lassen, und er läßt dieses so geschickt im Bande anbringen, daß sie vor uns liegen so lange wir sie brauchen.

Voll kommt es vor allem darauf an, das Auge für das Betrachten zu schärfen, so zwar, daß es mit jedem beliebigen Beispiel verfahren kann wie er mit dem gewählten. Es ist auch richtig, daß wir alle geistigen Komplexe, die gleichsam hinter dem Kunstwerk stehen, erst durch die Zeichen zu erkennen vermögen, die uns das Auge vermittelt und es daher vor allem darauf ankommt, so viele solcher Angriffspunkte wie möglich für unsere Betrachtung zu gewinnen. Wer so wie ich Gelegenheit hatte, eine Zeit unter Volls Leitung zu arbeiten, wird am besten wissen, wie nötig diese Art von Arbeit war zu einer Zeit, wo luftige Spekulation allzu leicht in die kunstgeschichtlichen Seminare Eingang fand, welcher Gewinn an positiven Resultaten so gefördert wurde, und endlich wie lieb und wichtig einem auf solche Weise ein Kunstwerk werden konnte. Heute scheint mir die Methode nicht mehr auszureichen. Vielleicht fehlt ihr nur die Freiheit in der Anwendung, die Erfahrung einer Generation, durch welche die Basis für unser Urteil breiter und wahrscheinlich objektiver geworden ist. Dafür spricht schon der Umstand, daß es uns heute möglich ist, die Vorurteile zu erkennen, die jenes Ziel verhüllen, das Voll vorschwebt, für das man ihn kämpfen sieht, und das er doch nicht erreicht, weil er eben als Kind seiner Zeit — wie er sich ausdrücken würde — aus seiner Haut nicht herauskann. Voll gehört einer Generation an, die mit einer klassizistischen Anschauung im Blute für den Naturalismus stets mutig eingetreten war. Er gehört der Zeit an, die sich den Impressionismus erkämpfte. Unsere Auffassung historischer Erscheinungen hängt aber nun einmal »von deren mehr oder weniger bewußten Beziehung auf unsere Kunst, auf das, was uns Kunst ist« (Tietze, a. a. O. p. 458) ab, so müssen wir auch hier darauf vorbereitet sein, daß alle sich darbietenden Erscheinungen durch die Brille des Naturalismus im allgemeinen und die des Impressionismus im besonderen betrachtet werden. Man kann sagen, der Naturalismus und mit ihm die malerisch plastische Anschauung der Renaissance werden zum »regulativen Prinzip« erhoben, d. h. zur Zielrichtung für die Entwicklung jeder Kunst überhaupt. »Die Vollendung der nordischen Quattrocentomalerei ist die deutsche Renaissance!« Damit hat Voll den Standpunkt eingenommen, als sei die Gotik etwas Unvollendetes, zu dem die Renaissance wie ein Abschluß gedacht werden müsse. Aber ebensowenig wie ein Stil die »Vorbereitung« zu einem andern sein kann, so kann er m. E. auch nicht den Abschluß zu ihm bilden, denn jeder Stil ist in seiner Art etwas Vollkommenes und als solches schlechterdings vollendet.

Das Ziel also, das dem ganzen Bande vorgestellt ist, enthält schon das Programm dessen Sätzen man deswegen in einer objektiven Darlegung nicht zustimmen kann,

weil sie uns, abgesehen von ihrem absoluten Richtigkeitswert, mehr über den Verfasser als das Kunstwerk selbst aussagen. Betreffen sie erst ganze Epochen, so sind sie doppelt zu bedenken. Alle naturalistisch malerischen erscheinen Voll als Blütezeiten und alle zeichnerisch dekorativen nur »Vorbereitungen« (p. 173). Seine Sehnsucht geht von der »Unreife der Gotik« nach der »freien Bahn der Renaissance«. Die Renaissance ist der »unbewußt schaffende«, der »freie«, der »üppige Stil«, zu dem die Gotik nur Weg ist.

Natürlich ist dieser Zug nicht durchaus rein und ausschließlich. Immer vermengen und kreuzen sich heimlich diese Gedanken mit solchen, die theoretisch erwogen, aber nicht praktisch angewendet sind. Immer wieder verkünden eingestreute Bemerkungen, daß mit den beobachteten Fortschritten dem einen oder dem andern Kunstwerk kein Vorzug gegeben werden soll, daß »in Zeiten, die noch primitiv (was ist primitiv?) sind, ... Meister von der Reife eines Giotto erstehen können«. Aber ausschlaggebend bleibt doch für die allgemeine Betrachtung, »daß die Renaissance eine stolze Höhe erreicht hat, auf der vor ihr nach unserer Kenntnis nur die griechische Kunst stand, und wie hoch man auch die eminente Kraft des Barock schätzen mag, so hat auch er nicht das gleiche Niveau wie die Renaissance«, und das absolute Maß, das als geheimer Unterton das ganze Buch hindurch zu hören ist, spricht sich klar in dem Bekenntnis aus: »wir können uns nicht dagegen verschließen, daß die großen Meister der Antike wesentlich höher stehen als die des gesamten Mittelalters, die Gotik nicht ausgeschlossen«. Das klingt so klar, so bewußt und tapfer einseitig, daß man nicht daran rütteln würde, wenn es sich nicht um ein Lehrbuch handelte. Voll protestiert gegen eine Einteilung der Kunst in eine realistische und eine nicht realistische (93). Aber ich glaube, daß wir mit einer Auffassung, die die Gotik als »Vorbereitung« zur Renaissance oder diese als Steigerung der Gotik betrachtet wissen will, ebensowenig anfangen können. Eine solche Auffassung muß notwendig zu einer vergleichenden Betrachtung und Bewertung der Stile und damit von vornherein zu schiefen Resultaten führen.

Wenn man annimmt, daß im 15. Jahrhundert, also der Zeit, die man vornehmlich zur Gotik zählt, der Kunst eine zeichnerisch dekorative Anschauung zugrunde liegt und diese um die Wende zum 16. Jahrhundert in eine malerisch naturalistische übergeführt wird, so wird man die prinzipielle Verschiedenheit der Grundlagen erkennen und damit die Fruchtlosigkeit eines Vergleiches zugeben.

Bei der zeichnerisch dekorativen Anschauung liegt das, was der Künstler »zur Natur hinzutut« oder von ihr abzieht, die Abstraktion, augenfällig in der Umrißlinie und auch in der Farbe insofern, als diese keine körperhaften Raumvorstellungen zu vermitteln hat, sondern einzig und allein zur Belebung und Bereicherung jener Flächen dient, die der Umriß absteckt. Damit hängt nun zusammen, daß für den, der von der Renaissance herkommt, in der Gotik das »Stilisierte« leichter zu erkennen ist und diese Kunst ihm naturferner scheint als irgendeine Richtung, die man naturalistisch nennt oder eine plastisch-malerische Anschauung zur Basis hat. Damit hängt aber auch zusammen, daß derselbe Betrachter die Farbe der Gotik hart, arm an Abstufungen und »wenig verschliffen« findet, verglichen mit der der Renaissance, die »eine viel feinere malerische Auffassung« hatte als das »Quattrocento« und »entschieden nach einer zarteren und zugleich feineren Behandlung der Farbe strebt« (185).

Die Generation Volls konnte der Gotik eben nur von gewissen Gesichtspunkten aus gerecht werden, weil sie in ihr Werte suchte, die ihr nicht eignen können. Wer in der

Welt des Gotikers objektive Wahrheit und Meßbarkeit sucht, der muß enttäuscht werden, obwohl m. E. auch der Gotiker »das Sichtbare der Welt« so neugeschaffen hat, »daß wir Heutige uns noch daran erfreuen könnten« (104). Er hat die Schönheiten der Welt eben auf seine Weise gesehen und dargestellt und damit den Kreislauf künstlerischer Tätigkeit zu einer Vollkommenheit geschlossen. Es wird dann am Ende doch »richtig« sein, daß der Künstler seiner Zeit nicht nur nicht realistisch malen konnte, sondern es auch nicht wollte (104). Der Maler konnte gewiß keinen »richtig (was ist richtig?) gebauten Körper malen« (106) und von einem Garten in uns »bloß die Vorstellung erwecken«, den Garten selbst aber nicht darstellen (124). Nicht aber, wie Voll meint, weil es »zu schwer gewesen« wäre, noch aus Mangel an technischem Können, sondern die ganze Anschauung des Weltbildes war gar nicht auf solche Ziele eingestellt, sie verzichtete darauf, die Wirklichkeit nachzuahmen (106). Auch die Dornenkrone im Münchner Veronikabilde soll nicht echt wirken. Die wirren, stacheligen Zweige der Wirklichkeit sind hier geradezu anti naturalistisch gebändigt, zum reinen Ornament erhoben, ja ich möchte glauben, daß ihre »tiefere geistige Bedeutung im Bilde« darin besteht, daß sich das formale Empfinden der Gotik ganz besonders stark in dieser Übersetzung oder Abstraktion ausspricht. Es ist eine Eigenschaft, die den Stil der Gotik geradezu baut, daß die bildmäßige Anordnung mit dem Naturbilde nur indirekt zusammenhängt. Und es liegt in der Sensibilität der Zeit, die Proportionen so umzubilden, daß sie am Rhythmus des Bildganzen, nicht aber mit der objektiven Wirklichkeit gemessen werden dürfen. Die Einheitlichkeit ist ein absolute und entsteht unabhängig vom Naturbild. Mißt man aber die Proportionen vom Standpunkte der naturalistischen Möglichkeit, also an der objektiven Wirklichkeit und mit dem klassischen Schönheitsideal vor Augen, so müssen die Gestalten des Genter Altars »an sich wenig schön und namentlich die Eva so ungefällig« wirken, so muß der gesamten altdeutschen Kunst der Sinn für »Einheitlichkeit und Proportion« (105) fehlen, das Bildnis steif wirken, wo »der Mann in das Bild gesetzt wird, als wenn er Stein wäre« ... »wie ein Block unbeweglich und kantig« (137) und die Landschaft »eine gewisse ehrliche Steifheit« haben, »die sich für die Zukunft sehr verdienstlich erwiesen hat, die aber doch nicht künstlerisch reizvoll ist« (129). Alles ist Voll »verdienstlich«, solange es den Naturalismus fördert, »die Zuverlässigkeit der Naturschilderung zum Hauptprinzip« erhebt. So fest gewurzelt und unbeugsam sind seine Ansprüche an die objektive Glaubwürdigkeit, daß die niederländische Landschaft als kunstvoller Kompromiß bezeichnet und an einer andern Stelle »zusammengeleimt« genannt wird, »wo das bunte Vielerlei selbst den erstaunlichsten Realismus der Detailschilderung um seine beste Eigenschaft, die Glaubwürdigkeit, bringt« (189).

In Dürer vollzieht sich die Wandlung vom Quattrocento zum Cinquecento so wie in Giov. Bellini ganz besonders klar, was hier weniger mit der künstlerischen Persönlichkeit zusammenhängt, als vielmehr mit der Zeit, in der sie steht. Voll empfindet das ganz deutlich, wenn er (p. 168) sagt: »Diese (Schuhe) sind gerade noch in den Umrissen mehr angedeutet als gezeigt, während 1519 Dürer sie mit all ihren schlappen Falten höchst ausführlich behandelt«, aber dann dürfte er die »bessere Ausfüllung des Raumes« (169) doch nicht mit dem Perspektivstudium in Zusammenhang bringen; die Perspektivstudien wurden Dürer erforderlich, sobald er anfing von einer andern Anschauung der Wirklichkeit aus, sein Bild zu bauen. Dürer gelang es nicht, diese Anschauung rein zum Ausdruck zu bringen. Das zeichnerisch Dekorative, die Gotik lag ihm wohl zu tief im Blute, aber trotzdem merken wir, wie im Laufe des Lebenswerkes der Umriß gleichgültiger wird und die Modellierung durch Farbe wichtiger. Bei Holbein ist diese Anschauung noch viel weiter durchgedrungen. Es ist begreiflich, daß ein neu aufgetauchtes Problem, wozu wohl von außen her, aber auch

aus der Zeit selbst die Anregung kam, gleich in der größten Vielfältigkeit zu lösen versucht wird. Deshalb betont Holbein »noch mehr als der späte Dürer das Beiwerk« (166) und benutzt jede Gelegenheit, es in seiner Vielheit anzubringen und da das neu Erworbene, Moderne zu zeigen, »die körperliche Erscheinung mit seiner plastischen Kraft« (169) herauszuarbeiten, »die ihn über alle damaligen nordischen Künstler stellte«, und deshalb scheint es, als ob er seine Porträts nicht stilisierte und seine Auffassung die wirklichkeitsnähere sei. Aber man täte ihm bitter unrecht, wenn man sagen wollte: er »hat nichts weggelassen, nichts hinzugefügt, kurz er hat kein stilisiertes Bildnis geschaffen« (175). So sehr eine solche Bemerkung vom Verfasser im lobenden Sinne gemeint ist, so sehr widerspricht sie der heutigen Auffassung aller künstlerischen Tätigkeit. Ein Kunstwerk, das nicht stilisiert ist, wäre ein Widerspruch in sich selbst; ein Kunstwerk, das keine Abstraktion enthält, eine mechanische Reproduktion der Wirklichkeit. Deshalb mutet es auch seltsam an, wenn es von Holbein, dem »ungemein positiven Künstler«, heißt, daß »er sich sehr hütete, das Bildnis in das Abstrakte hinauf zu steigern, eine Gefahr, der Dürer nicht immer entgangen ist« (169). Bei der malerischen Anschauung tritt die Stilisierung vielleicht nicht so klar zutage. Sie hat nicht mehr, wie in der zeichnerischen Anschauung, sich des Umrisses zu bemächtigen, was immer — da dieser etwas ist, was in Wirklichkeit gar nicht besteht — eine stärkere und auffallende Abstraktion nötig macht. Die malerische Auffassung wirft sich auf andere Wirklichkeitskomplexe, die früher vernachlässigt werden mußten. Sie sucht erstens mit dem verhältnismäßig einfachsten Mittel der Farbe Raumwerte zu geben, was allein schon eine große Abstraktion verlangt, da diese in der Wirklichkeit gar nicht durch Farbe, sondern durch die Dreidimensionalität erreicht wird; sie sucht ferner auf eine ganz rätselhafte Weise durch sie Materialwerte nachzuahmen. Im Grunde genommen aber ist die sogenannte wirklichkeitsnähere malerische Anschauung ebensoweit vom Naturbild entfernt wie die zeichnerische, wenn sie beide auf einem künstlerischen Niveau stehen. In Wahrheit können beide Anschauungen dieselbe Stufe, dieselbe Höhe und vor allem prinzipiell denselben Wirklichkeitswert besitzen.

Es hängt mit der materialistischen Betrachtungsweise zusammen, daß so viel von Wirklichkeitswert gesprochen wird, und er fast ausschließlich als Wertmesser herangezogen wird. Man »läßt sich nicht gern auf Gebiete ein, wo solche Kontrolle durch die Wirklichkeit fehlte«, ein Satz, den Voll auf Altdorfer bezieht, der aber ebensogut zu seiner eigenen Forschungsmethode paßt. Wenn Aldenhoven z. B. die dunkle Gesichtsfarbe Christi auf dem Veronikabilde in München aus gewissen Zusammenhängen mit der Mystik herzuleiten sucht, so ist das für Voll nicht scharf genug kontrollierbar. Er zieht die Erklärung derselben Tatsache aus der mißverstandenen Nachbildung schwarz gewordener Ikones bezeichnenderweise vor, vielleicht, weil sie einfacher ist. Das Einfachere ist doch nicht immer das Richtigere.

Mit derselben Bedeutung, die man der Nachahmung der Wirklichkeit gibt, hängt es weiter zusammen, daß das Gegenständliche im Bilde in großer Breite und bei Voll auch mit großer Liebe behandelt wird (z. B. S. 120). So sympathisch die Art ist, wie er das Kunstwerk nach dieser Seite hin ausschöpft, so scheint mir doch eine Gefahr darin zu liegen. So wie Baco in seinem Globus intellectualis alle Gebiete des Lebens mit Lehren bedenkt, nur die Ars voluptaria nicht, da die Menschheit hierin eher eines Zensors als eines Mentors bedürfe, so möchte ich glauben, daß auch das Publikum zur Ausschöpfung des Inhaltes von Kunstwerken nicht erst angeregt, sondern darin im Zaum gehalten werden sollte; es hat so wie so kaum andere Angriffspunkte für das Kunstwerk als die sachlichen, und keinen andern Gradmesser für den Kunstwert als die Stufe der objektiven Übereinstimmung mit dem Gegen-

stand in der Wirklichkeit, die photographische Naturtreue. Wir können und sollen die Natur als Vergleichsobjekt mit der Kunst nicht vollständig ausscheiden, sie wird ja in jedem von uns stets latent anwesend sein, aber es müßte in allen Fällen mit Nachdruck hervorgehoben werden, daß Kunst nicht zur Natur, sondern zum Menschen gehört (Goethe), daß der Grad der Nachahmung vielleicht mit dem Können, aber nichts mit Kunst zu tun hat.

Damit komme ich zum Ausgangspunkt zurück, zur Begründung jener Beklommenheit, die wir zu überwinden haben, um erst den rechten Nutzen von Volls Buch genießen zu können. Gerade in den letzten Jahren häuft sich die Literatur, die von neuen Gesichtspunkten die klassische und nachklassische Kunst bis auf ihre Grundlagen hin untersucht und unabhängig von diesen die Vorbedingungen der nordischen Kunst herauszuarbeiten strebt. Riegl hat schon vor ungefähr 20 Jahren und Fiedler noch früher (um 1887) den folgenschweren Anstoß hierzu gegeben, der erst in unseren Tagen allgemein aufgenommen werden konnte. Damit waren Vorurteile gefallen, die bisher einer relativ objektiven Betrachtung den Weg verstellten. Jetzt wurde es möglich, an altbekannten Dingen neue Seiten zu entdecken und ganz neue Gebiete fruchtbar zu machen, für die eine frühere, anders eingestellte Generation keine Augen hatte. Es kam alles »darauf an, zur Einsicht zu gelangen, daß weder mit demjenigen, was wir Schönheit, noch mit demjenigen, was wir Lebendigkeit nennen, das Ziel der bildenden Kunst völlig erschöpft sei, sondern daß das Kunstwollen noch auf die Wahrnehmung anderer (nach modernen Begriffen weder schöner noch lebendiger) Erscheinungsformen der Dinge gerichtet sein kann« (Einleitung zu Riegl, Spätröm. Kunstindustrie, 1901). Rufen wir uns nun die Bekenntnisse Volls, die wir eingangs dieser Blätter anführten, noch einmal ins Gedächtnis zurück, so stehen hier zwei Anschauungen einander gegenüber, von denen die eine in unsere Vergangenheit, die andere in unsere Zukunft weist.

Es wäre nicht angebracht, die allgemeinen und durchgehenden Gesichtspunkte Volls aus dem Buche deswegen eliminieren zu wollen, weil sie unzeitgemäß sind, vielmehr werden sie gerade durch die klare Resonanz des Zeitgeschmackes, die in ihnen liegt, immer historisch wertvoll bleiben. In der Hand des Studierenden aber, für den es bestimmt ist, dürfte das Buch nicht geeignet sein, Vorurteile wegzuräumen und den Horizont zu erweitern. Trotzdem kann es Nutzen bringen, weil es eine Fülle ausgezeichneter Einzelbeobachtungen und weiser Bemerkungen enthält, und dann, weil es mit jener persönlichen Anteilnahme am Kunstwerk geschrieben ist, deren praktische Wirkung darin besteht, daß der Stoff gegliedert, einzelnes herausgehoben und durch Versenken in seinen Inhalt nach jeder Richtung hin ausgeschöpft wird. Auch nach dem allgemein Menschlichen hin; ja man würde m. E. Volls Art nur ungenügend charakterisieren, wollte man diese Seite nicht betonen. Schließlich wurzelt in diesem Zuge seines Wesens die Tendenz des ganzen großen Werkes: nicht so sehr Tatsachen zu vermitteln als Fähigkeiten zu entwickeln, eine Absicht, die unbedingt und im höchsten Grade menschlich genannt werden muß.

Berlin-Steglitz. *Viktor Wallerstein.*

Leonardo da Vinci, The Florentine years of Leonardo and Verrocchio. By Dr. Jens Thiis. London, Herbert Jenkins (1913). 280 S.

Als vor fünf Jahren die Originalausgabe dieses Werkes in norwegischer Sprache erschien, haben wohl alle, die Gelegenheit hatten, es zu sehen und durchzublättern, das Gefühl des Bedauerns gehabt, daß sein Inhalt für die Mehrzahl der Forscher unzugänglich bleiben würde. Denn aus dem ungewöhnlich reichen und hervorragenden Illustrationsmaterial vermochte man unschwer auf das wissenschaftliche Interesse zu schließen, das mit dem Bande verknüpft sein mußte. Um so erfreulicher, daß ein englischer Verleger es durch Übersetzung der Allgemeinheit zugänglich gemacht hat.

Was wir von dem Buch zu erwarten haben, hat der Verf. auf der zweiten Seite des Textes (S. 24) ausgesprochen. »Es ist in erster Linie des Verf. Wunsch, klar zwischen Gold und Schlacke zu scheiden, und daher die Charakteristik des Stils des Künstlers auf festem Grund aufzubauen; aber sie beruht auch auf einer besonderen Ansicht über die Bedeutung der Kennerschaft und ihrer Beziehung zum künstlerischen Genuß.« Wir werden also darauf vorbereitet, daß wir es mit einer streng kritischen Arbeit zu tun haben, in der eine durch das sorgfältigste Studium des Materials erworbene Kennerschaft über Tradition wie Ansichten der Vorgänger zu Gericht sitzt.

Der Verf. gehört jener Generation von Kunsthistorikern an, deren Ausbildung in die Jahre fiel, als Morellis Schriften eben erschienen waren. Ich weiß nicht, ob die uns nachfolgende Generation noch den Eindruck nachfühlen kann, den diese so originellen wie kühnen Ansichten auf uns gemacht haben. Mag auch vieles darin heute überwunden sein: wir haben alle damals eine gewaltige Anregung erfahren. Aber die meisten von uns haben in eigenen Studien doch auch einsehen gelernt, wie oft wir, dem Mailänder Forscher folgend, in der Irre gegangen sind; selbst sein getreuester Schüler und Nachfolger hat im Laufe der Zeit manche Behauptung Morellis als falsch erwiesen. In Thiis aber ersteht noch einmal ein fanatischer Verfechter für seine Ansichten — fast als wären wir noch um zwei Jahrzehnte jünger. Er kämpft gegen die Ansichten der Nicht-Morellianer mit einer Leidenschaft, wie sie dem heißblütigen Senator einst selbst die Feder geführt hat. Die deutsche Leonardo-Forschung kommt besonders schlecht bei ihm weg; nur Eugène Müntz (dessen Leonardo-Buch allerdings des mehr gelehrten als mit kritisch geschärften Augen begabten Verfassers schwächstes Produkt ist) wird noch ungünstiger beurteilt.

Ich brauche nach diesen Bemerkungen kaum zu sagen, wie der Verf. über die Werke, die im Mittelpunkt des Streites stehen: die Verkündigung der Uffizien, das weibliche Bildnis der Liechtenstein-Galerie und die Münchener Madonna, urteilt. Er geht freilich nicht mehr so weit, daß er die Verkündigung, wie es Morelli in einem besonders unglücklichen Moment tat, dem Ridolfo Ghirlandajo gibt, vielmehr verzichtet er, einen Autor dafür zu nennen, und schreibt, während er die kleine Version im Louvre als ein echtes Werk Leonardos anerkennt, das Florentiner Bild allgemeiner der »Verrocchio-Werkstatt« zu, worauf sich ja gewiß alle Stimmen werden vereinigen lassen. In einem Stück der Landschaft erkennt er sogar des Meisters (Verrocchio) eigene Hand; auch die Komposition gehört ihm an (S. 98). Der Gehilfe, dem die Ausführung zufiel, ist nach Thiis sicher ebensowenig Credi wie Leonardo; gegen letzteren spricht namentlich die Behandlung der Gewänder, die einen geringeren Künstler verrät. Es ist ein anonymer Schüler, den wir hier vor uns haben; derselbe, der den »Leonardo-Engel« der »Taufe Christi« gemalt hat; Verf. benennt ihn — nach berühmtem Muster — Alunno di Andrea. Von diesem Alunno stammen auch die bekannten Madonnenbilder der Verrocchio-Werkstatt: die Bilder in London (nebst den Studien dazu in den Uffizien), in Berlin und Frankfurt sowie gewisse Draperiestudien

(S. 67 ff.). Dagegen ist das Frauenbildnis, wie der Vergleich mit der Bargello-Büste beweist, die sogar dieselbe Person darstellt (nur im Bildnis als Frau, während sie in der Büste als Mädchen erscheint), ein eigenhändiges Werk von Verrocchio; es ist gewiß nicht das von den älteren Autoren und Vasari erwähnte Porträt der Ginevra de' Benci. Und was nun gar den Dresdener »Leonardo« (seit langem offiziell als Credi getauft) und die Münchener Madonna angeht, so ist jenes Bild wahrscheinlich die Arbeit eines nordischen Eklektikers (S. 127), diese aber unzweifelhaft nordischen Ursprungs.

Es fällt dem Kritiker, namentlich wenn er durch langjährige Beschäftigung mit denselben Problemen zu der Erkenntnis gekommen ist, welche enormen Schwierigkeiten sich ihrer Lösung entgegenstellen, nicht leicht, einem, sagen wir es offen, so antiquierten Standpunkt gerecht werden zu können. Daß wirklich noch heute jemand ernsthaft an den nichtitalienischen Ursprung der Bilder in Dresden und München (letzteres hat Morelli allein nach den Photographien beurteilt) glaubt, hätte man kaum für möglich gehalten. Bezüglich der Dresdener Madonna sind wohl alle einig, darin ein besonders frühes Werk des Credi zu erblicken, bezüglich der Münchener sind die meisten von uns zu der Überzeugung gelangt, daß sie in den engsten Zusammenhang mit der Verkündigung in den Uffizien gehört. Und bei dieser ist nun doch ein neues Argument in die Debatte geworfen, dessen Bedeutung man wirklich nicht so leicht nehmen kann, wie es der Verf. tut (S. 100/101), die von Colvin publizierte Oxforder Zeichnung Leonardos zum rechten Arm des Engels. Ich verstehe nicht, wie man auch nur einen Augenblick glauben kann, diese gehöre in eine andere als in Leonardos Jugendepoche, oder behaupten will, sie könne auch zur kleinen Louvre-Verkündigung gehört haben, wo doch ein Studium des Details den Zusammenhang mit dem Florentiner Bild über jeden Zweifel hinaushebt (s. das Bandmotiv mit der Schleife am Oberarm, das sich hier, nicht dort, findet). Es bleibt, wenn man Leonardo als Maler der Florentiner Verkündigung ausschalten will — und ich gestehe, daß ein immer erneuertes Studium des Werkes gewisse innere Zweifel hat bestehen lassen —, doch nur die Annahme übrig, daß der Maler des Bildes sich seiner Unterstützung habe erfreuen dürfen — oder daß beide nach demselben Modell in Verrocchios Atelier gezeichnet hätten.

Was nun die Münchener Madonna angeht, so ist es wirklich nicht schwer, das Bild in allen Einzelheiten auf die Traditionen der Verrocchio-Werkstatt zurückzuführen. Das Kostüm der Maria, das Schmuckstück, die rieselnden Fältchen unterhalb der die Jacke einfassenden Borte, Kopfhaltung wie Anordnung des Haares, endlich das Kind: alles läßt sich durch Parallelen belegen. Die Farbengebung schließt einen Nordländer völlig aus, wie jeder sich überzeugen kann, der nordische Varianten leonardesker Kompositionen kennt. Ich darf eine neue kleine Stütze für den Ursprung der Münchener Madonna hier beibringen, indem ich auf ein wenig bekanntes Jugendwerk des Sodoma hinweise (Philadelphia, Sammlung Johnson; Abb. im Katalog der Sammlung Bd. I S. 450). Man findet hier nicht nur die rein verrocchieske Hand wieder (die auch auf der Münchener Madonna von Sodoma Nr. 1073 zu beobachten ist), sondern auch den langen Stengel mit der Nelke, den sie zwischen Daumen und Zeigefinger hält. Von Sodomas Mailänder Madonna mit dem Lamm her ist bekannt, wie sehr er in seiner Jugendepoche gerade mit Frühwerken Leonardos — in diesem Fall dem einen Entwurf der »Madonna mit der Katze« — vertraut war; es ist also durchaus wahrscheinlich, daß er einem in Leonardos engster Umgebung entstandenen Bilde dies Motiv entnommen hat.

Unsere Vorstellungen von Leonardos Anfängen müssen nun wesentlich modifiziert werden, seitdem wir überzeugt sind, in der Madonna Benois, die seit dem Beginn dieses Jahres (1914) in den Besitz der Ermitage übergegangen ist, eines der 1478 von Leonardo

begonnenen Madonnenbilder zu besitzen. Leider hat Ref., trotzdem er der Erste gewesen ist, der den Zusammenhang der Komposition mit einer echten Leonardo-Zeichnung (im British Museum) erkannt hat (S. 166), die Bedeutung dieses Bildes nicht gefühlt; er schreibt es dem Sogliani zu, Credis getreuem Schüler. Ich darf hier auf meine Ausführungen in der Zeitschrift für bildende Kunst verweisen (1912 S. 253 ff.).

Ich muß noch, bevor ich zu dem wichtigsten Teil des Buches komme, einen kleinen Irrtum richtigstellen, an dem Verf. festhält und auf dem er Schlüsse baut: das früher angenommene Todesjahr der Ginevra de' Benci — 1473 — hat Carnesecchi seit Jahren als falsch erwiesen (Rivista d'arte VI, 1909, S. 281 ff.). Vielmehr verheiratete sich die damals Fünfzehnjährige erst im Januar 1474 und war noch 1490 nachweislich am Leben. Also stünde einer späteren Datierung des Liechtenstein-Bildes nichts im Wege.

Habe ich mich bis hierher wesentlich mit dem Verf. abweichender Meinung befunden, so darf ich um so lieber hervorheben, welch große Bereicherung in der Leonardo-Literatur sein Werk alles in allem bedeutet. Er hat das Material der Jugendzeichnungen — das einzig gesicherte, wo alle Diskussionen aufhören —, so vollständig und überzeugend zusammengestellt, wie es noch nie geschehen ist. Er macht sogar (im Anhang S. 247) den interessanten Versuch, ein Florentiner Skizzenbuch, das Leonardo in den Jahren 1478 bis 1481 gedient habe, zu rekonstruieren. Und nun hat er dem Hauptwerk der Florentiner Epoche des Meisters, der unvollendeten »Anbetung der Könige« in den Uffizien, eine Reihe von Kapiteln gewidmet, die eine solche Fülle neuer und richtiger Beobachtungen enthalten und das Werk von allen Seiten so eingehend erläutern, daß eine ähnlich sorgfältige Analyse eines einzelnen Werkes nicht leicht in unserer Literatur zu finden ist.

Verf. wirft die Frage auf, ob das Bild wirklich, wie es allgemein als gesichert gilt, das für den Altar des Klosters von San Donato bestimmte Werk ist, ob es nicht vielmehr das Bild sei, das Leonardo drei Jahre zuvor — 1478 — für die S. Bernhardskapelle des Signoriepalastes in Auftrag erhielt. Es sprechen ja manche Gründe für die ältere Annahme: der Gegenstand, den Filippino aufnahm, als er das San Donato-Bild malte, das Fehlen der Heiligen auf dem Altarbild einer bestimmten Kapelle; Verf. bringt auch einige Gründe zugunsten seiner Vermutung vor. Doch ist das im Grunde Nebensache. Ungleich wesentlicher ist der Nachweis, daß Leonardo sich schon drei Jahre, bevor der Auftrag seitens der Mönche erfolgte, sich aufs eingehendste mit dem Stoff beschäftigt hat, der in dem Florentiner Bild behandelt ist. Das Studienblatt von 1478 in den Uffizien gibt die feste Handhabe. Der Verf. hat dann in einer mustergültigen Untersuchung die einzelnen Stadien dargelegt, die bis zu der endlichen Fassung geführt haben. Durch die Zusammenstellung von Ausschnitten aus den mit zahlreichen Figuren bedeckten Studienblättern gibt er namentlich auch für die ursprünglich in größerer Zahl geplanten Hintergrundsfiguren sowie für gewisse Lieblingsmotive die Entwicklungsphasen an. Und diese Zusammenstellung führt zu dem bedeutungsvollen Schlußresultat, wie hier bereits die Keime mehrerer der großen Schöpfungen aus Leonardos späterer Zeit enthalten sind. Aus einer geplanten Gruppe sich unterredender Gestalten entsteht die früheste Fassung des Abendmahls, in den kämpfenden Reiterfiguren des Hintergrunds findet man die Motive des Sforza-Monuments und des Kampfes um die Standarte vorgebildet.

Mit so schönen Resultaten, die einen bleibenden Gewinn für die Leonardo-Forschung bedeuten, kann der Verf. seine Arbeit abschließen. *Gronau.*

Ludwig von Pastor, Geschichte der Päpste seit dem Ausgang des Mittelalters. 6. Band. Geschichte der Päpste im Zeitalter der katholischen Reformation und Restauration: Julius III., Marcellus II., Paul IV. (1550—1559). 1.—4. Aufl. Freiburg i. Br. Herdersche Verlagshandlung. 1913.

Der für die Kunst wichtigste Pontifikat ist diesmal der Julius' III. (1550—1555), und zwar besonders wegen der Weiterführung des Umbaus von St. Peter. Der Verf. druckt einige Bullen, die sich darauf beziehen (soweit zu sehen, zum ersten Male) ab. Durch die Bullen vom 30. Juni 1550 und vom 25. Januar 1552 wurden frühere Ablaßbewilligungen bestätigt und vermehrt. Die Kardinäle des Baukomitees von St. Peter ärgerten sich über das Geheimnis, mit dem Michelangelo seine Arbeit umgab, und griffen ihn deshalb beim Papste an. Aber dieser, der nach Condivis Zeugnis das schöne Wort ausgesprochen hat, er möchte die Zahl der ihm verbleibenden Lebensjahre denen Michelangelos beilegen, stellte sich auf des Meisters Seite.

Größere Gefahr drohte dem Neubau von der allmählichen Erschöpfung der Geldmittel.

Bei seinen eigenen künstlerischen Unternehmungen pflegte Julius den Künstler, der seine letzten Kräfte dem Werke von St. Peter vorbehielt, wenigstens zu Rate zu ziehen. Namentlich bei der Erbauung der Vigna (Villa) di Papa Giulio. Ihr Baumeister war im wesentlichen Vignola; den Brunnenhof hat Ammanati, die Innendekoration haben zum Teil Taddeo Zuccari und Prospero Fontana geschaffen. Künstler höchsten Ranges standen nicht mehr zur Verfügung.

Sehr bemerkenswert ist der Abschnitt über das Bild der Stadt Rom zu Ende der Renaissancezeit, dem u. a. die »Italia« des von 1532 bis 1535 studienhalber in Rom ansässigen Frankfurter Rechtsgelehrten Joh. Fichard zugrunde liegt.

Dem Namen des folgenden Papstes Marcellus II., der im Jahr seines Pontifikatsantrittes (1555) bereits starb, fehlt gleichfalls nicht die Verklärung durch die Kunst. Ihn hat die Musik unsterblich gemacht durch Palestrinas Missa papae Marcelli.

Der ausgeprägten, aber schwierigen Persönlichkeit des tatkräftigen Paul IV. Carafa (1555—1559) hat keine Kunst etwas zu verdanken. Aber der Teil des Buches, der sich mit ihm beschäftigt, gehört als Beobachtung, psychologische Durchdringung und Charakterisierung zu dem Besten der Bildniskunst L. v. Pastors. *F. R.*

Martin S. Briggs, Barock-Architektur. Berlin, Otto Baumgärtel 1914*).

Heute können wir von einer Geschichte der Barock-Architektur verlangen, daß sie auf einer klaren Erkenntnis vom Wesen des Barocks beruht, daß die innere Entwicklung des Stiles in ihrer Folgerichtigkeit herausgearbeitet, die einzelnen Etappen dieses Weges deutlich getrennt sind, daß die äußere Ausbreitung des Stiles verfolgt, seine Verschmelzungen, die er mit den verschiedenen Lokaltraditionen eingeht, in ihre Komponenten einzeln aufgelöst und daß schließlich die wenigen führenden Geister deutlich aus der Masse herausgehoben werden. Hat ein Buch von alledem nichts, so hätte es ungeschrieben bleiben dürfen, denn es wird ungelesen bleiben. Briggs Buch hat von alledem nichts.

Seine Definition des Barocks (S. 4) lautet: »Barock-Architektur kann vielleicht begrenzt werden auf eine historische Periode, deren Zeitpunkt variiert in den verschiedenen

*) Anmerkung des Herausgebers. Die Anzeige eines Buches, wie es das von Briggs ist, würde sich für das Repertorium erübrigen. Aber es ist nötig, unsere Verleger auf das Unnötige derartiger Übersetzungs-Literatur hinzuweisen.

Ländern und Städten, aber im allgemeinen beginnt sie, als der Renaissancegeist zur Pedanterie neigte, und endete mit der Rückkehr zur Pedanterie im 18. Jahrhundert. Ihre Bauwerke kann man eher an den allgemeinen Prinzipien erkennen, die ihre Zeichnung beherschen, als an der Überfülle ihres Ornaments.« Kann man unbestimmter, hohler, sinnloser definieren? Und der Satz ist dick gedruckt! der geistige Drehpunkt des Buches. Der Satzbau ist nicht deutsch, das Buch ist von Mac Lean aus dem Englischen übersetzt. Englisch! das interessiert uns, ein Engländer will uns belehren, und wir nehmen sein Werk sofort her, um die Höhe englischer Kunstwissenschaft daran zu messen; nur deshalb bleibe ich dabei, denn sonst genügte ja das eine Zitat.

Briggs will den Stil beschreiben und kritisieren (S. 1). Sein Beschreiben besteht häufig im bloßen Kritisieren. Er will seinen Landsleuten beibringen, daß der Barock manches Anerkennenswerte hervorgebracht hat, daß sich noch heute für die Baupraxis viel aus ihm lernen läßt; aber weil er weiß, daß die Engländer einen Propheten, der den Barock völlig annimmt, nicht ernst nehmen würden, so zeigt er bei Schritt und Tritt, daß er nicht etwa die Schwächen dieses Stiles verkenne. Es geht ein Schwanken durch das ganze Buch, ein wechselndes Schimpfen und Anpreisen, der englischen Leser soll bald denken: so ganz unrecht habe er bisher nicht gehabt, bald: ganz so dumm ist der Verfasser auch nicht. Dies diplomatische Verfahren geht deutlich darauf aus, den Studierenden der Baukunst den Barock als Erweiterung ihres Vorlageschatzes zu empfehlen, oft spricht er dies aus, vergißt aber nicht, am Ende des Buches diese Tendenz ausdrücklich zu leugnen. Also England nähert sich einem Ablegen alter Vorurteile, einem Neobarock. Aber was kümmert das die Deutschen? Für uns hat das vor etwa 30 Jahren Dohme und Gurlitt besorgt, der Neobarock liegt hinter uns, Barock heute in Deutschland in Schutz nehmen, ist eine Donquichoterie, das Buch beweist also nur, daß Englands Kultur um 30 Jahre hinter der deutschen — wenigstens in diesem Punkt — zurückbleibt.

Freilich wird es nicht leicht sein, mit Briggs Anschauungen in England durchzudringen. Für ihn ist das wesentliche Kennzeichen des Barocks die Originalität. Und Originalität ist als Tadel aufzufassen; z. B. an Berninis Tabernakel ist als mildernder Umstand anzusehen, daß er nicht als Erster gewundene Säulen einführte. Oder: der Hof vom Palazzo Doria Tursi in Genua »ist barock, denn wir fühlen uns einem Fremdartigen gegenüber, das der Kunst des Bramante und Peruzzi fernliegt«. (Diese waren offenbar nicht originell.) »Die Salute ist typisch barock, weil sie glänzend um jeden Preis nach dem Schönen strebt, in großartiger Anpassung an die Umgebung, in der Art, wie die Treppen und sogar der Kanal zu ihr hinaufführen« Der Kanal? — S. 115 wird Barock und Originalität gleichgesetzt. Aber auch hierin weiß der Verfasser alle Standpunkte zu wahren; denn umgekehrt gilt ihm die Fassade des Salzburger Doms, »obgleich sie regelrechte Komposition zeigt, als nicht besonders interessant«. Im Schlußkapitel findet er die goldene Mitte zwischen Extravaganz und Pedanterie. Es wird also nur ein maßvoller Barock, ein abgeklärter, ein stiller Barock in England am Platze sein.

Briggs gibt in einem Band den Barock des 17. Jahrhunderts in sämtlichen europäischen Ländern und Südamerika, es ist also unvermeidlich, daß er großenteils in bloßer Aufzählung sich ergeht, besonders da er den Ehrgeiz hat, auch etwas kulturgeschichtliche Hintergründe zu besorgen, manchmal auch die Malerei zu berücksichtigen, z. B.: »Von (den neapolitanischen) Malern war der hervorragendste Giuseppe Ribera (1588—1656), der im Hacken von Italien geboren war und, nachdem er unter Caravaggio studiert hatte, Spanien besuchte, und als Lo Spagnoletto berühmt wurde.« (Man glaube nicht, der Satz sei böswillig aus dem Zusammenhang gerissen, es ist der einzige Satz des Buches, in dem Ribera er-

schöpfend behandelt ist, S. 96.) Bei so gedrängter Darstellung muß eine knappe Kritik oft jede nähere Beschreibung ersetzen, z. B.: bei den zwei Kirchen, die den Eingang zum Corso in Rom flankieren »ist die Zeichnung der Glockentürme im ganzen besser als die der Kuppeln« (27). S. M. in Campitelli ist »eine gelehrte und würdige Schöpfung«, S. Fedele in Mailand: »Das Äußere ist wenig interessant«. Villa Aldobrandini: »häßlich« (S. 51). Villa Torlonia in Frascati »deren Stil kaum festgelegt werden kann, da er bäurisch und kosmopolitisch zugleich ist« (S. 49). S. Torpete in Genua »hat ihren eigenen Reiz«. So in wenigen Mustern haben diese Sätze gewiß auch ihren eigenen Reiz, aber ein ganzes Buch voll? — Es ist weniger wichtig, daß Irrtümer zahlreich sind, ich würde die mir aufgefallenen aufzählen, wenn eine zweite Auflage zu erhoffen wäre, es ist nebensächlich und wohl nicht Schuld des Verfassers, daß die Abbildungen so blaß und zum Teil kaum zu erraten sind (Abb. 48). Nur eines möchte ich loben: die Literaturnachweise, wenn sie auch nicht vollständig sind, z. B. Alois Riegls Schriften fehlen, und wenn der Verfasser auch nicht selbst genügend Gebrauch von dieser Literatur machte. Er zitiert den nicht jedem geläufigen Aufsatz von Pollak über Algardi, aber die Nutzanwendung für die Villa Pamphili fehlt, und daß er Wölfflins »Renaissance und Barock« auch wirklich gelesen habe, ist schlechthin nirgends zu merken.

Den Höhepunkt des Buches bildet für uns das Kapitel Deutschland. Der Engländer, der als die größten Meister der Renaissance Michelangelo, Inigo Jones und Christofer Wren nennt (S. 30), der über seinen englischen Barock nichts Neues, nichts Tiefes zu sagen hat, ja kaum das Bekannte zu kennen scheint, er versagt im Kapitel Deutschland besonders. Zwar lehnt er nicht alles ab: »Gute Beispiele aus der Elisabethperiode (!) sind die Gymnasien in Ansbach und Koburg etc.« (S. 127), es erfährt das Zeughaus in Plassenburg sogar das Kompliment: »ein Gebäude wie von Palladio, das an Inigo Jones erinnert«, für ein Werk im Stile Dietterleins eine überraschende Charakteristik, aber im ganzen findet Briggs zu diesem Gemisch von Gotik, Renaissace und Barock keinen Weg, es ist ihm wohl noch fremdartiger als jener Hof in Genua. Nur »in Bayern und den angrenzenden Provinzen von Österreich und Böhmen, in denen die Bevölkerung nie rein germanisch war, fand die von Italien kommende Bewegung den regsten Wiederhall ...« Im ganzen haben die Deutschen den Barock nicht verstanden. »Für den Italiener war der Deutsche in früheren Zeiten einfach der Barbar. Vielleicht ist es das tatsächlich vorhandene Barbarentum, das Deutschlands Architektur so schwer verständlich macht« (S. 123). Das ist im August 1913 geschrieben worden. Ein deutscher Verlag hat dieses Buch gedruckt. Nicht der Satz vom Barbarentum hätte den Verlag hindern sollen, man hätte ihn streichen können, und das Buch wird nicht besser. In Zeiten der Annäherung hätte die wissenschaftliche Kritik ein solches Buch höflich totgeschwiegen und einfach sich gesagt, trotz des anspruchvollen Auftretens, ist es keine wissenschaftliche Arbeit, aber heute liegen die Dinge anders, die Höflichkeit bindet uns nicht, und wir werden die Wissenschaft und mehr noch die Laien laut vor ihm warnen. Dem Herrn Übersetzer, der sich so treu an die englische Wortstellung hält, wollen wir raten, künftig deutsche Bücher über Architektur ins Englische zu übersetzen, so lange, bis die Engländer auf die Höhe deutscher Wissenschaftsansprüche gehoben sind, bis dahin sollten sie ihre Elaborate bescheiden unter sich behalten und nicht die Augen Deutschlands durch Übersetzungen darauf hinlenken, wieviel England in der Kunstwissenschaft noch zu lernen hat.

Paul Frankl.

MARTIN CALDENBACH GENANNT HESS UND NIKOLAUS NYFERGALT, ZWEI MITTELRHEINISCHE MALER.

VON

W. K. ZÜLCH.

Mit 6 Abbildungen.

Durch Dürers erlauchte Grüße unsterblich irrt durch die Kunst des Mittelrheins der Martin Heß von 1509. Am 21. März 1509 schreibt Dürer an Jakob Heller [1]): ». . . es [das Mariahimmelfahrtbild] mag vielleicht etlichen Kunstreichen nit gefallen, die ein Baurntafel dafür nähmen. Dornach frag ich nit, mein Lob begehr ich allein unter den Verständigen zu haben. Und so Euchs Martin Heß loben wird, so mögt Ihr desto besser Glauben daran haben.« Bei Übersendung der Tafel schreibt Dürer am 26. August 1509: »Geht fleißig damit um, dann Ihr werdet selbst von Euern Malern u. fremden hören, wie sie gemacht sei. Und grießt mir Euern Maler Martin Hessen.« Auf Grund dieser Briefstellen hat H. Thode in seiner »Mittelrheinischen Kunst« den Martin Heß hypothetisch mit dem Hausbuchmeister identifiziert, Dürer habe also als seinen Experten das Haupt der Mittelrheinischen Malerschule angerufen. Im Gegensatz dazu konstruierte K. Gebhardt (Rep. f. K. XXXI, S. 437 ff.) mit Hilfe einiger biographischer Notizen den Martin Heß als Dürerschüler. Dagegen hat sich 1911 F. Rieffel (Monatshefte f. K. IV, 1911, S. 344) sehr bestimmt geäußert: »Ein reifer, fast 40 Jahre alter Meister von dem Ansehen, das Dürer 1509 allerorten genoß und von Dürers Selbstgefühl beruft sich . . . nicht auf das sachverständige Urteil eines eigenen jüngeren Schülers.« F. Rieffel sieht vermutungsweise den Martin Heß als Erbe des Hausbuchmeisters, erst in Mainz, dann in Frankfurt, ohne ihm irgendein bestimmtes Werk zuzuweisen. Dann kam 1912 K. Gebhardt (Monatshefte V, 1912, S. 495) wieder [2]), behauptete, das Frankfurter Archiv vollständig ausgeschöpft zu haben (siehe S. 501, Z. 2; S. 504, Z. 27; S. 505, Z. 1—7), und konnte doch nur eine nicht einmal neue Konstruktion bringen. Dagegen revoltieren die unergründlichen Schätze des Frankfurter Archivs, lassen wieder Leben in die schemen-

[1]) Lange-Fuhse, Dürers schriftl. Nachlaß 1893. S. 53 u. 58.

[2]) K. Gebhardt hat als Erster den Maler und Visierer Martin Kaldebach-Hess (1507—1518), Sohn des Malers Hans Kaldebach-Hess (1471—1507), publiziert. Die Arbeit ist inhaltlich schwerstens belastet durch K. Simon (Rep. f. K. XXXVII, 1913, S. 66). Archivalisch betrachtet ist die Arbeit, Prof. Jungs u. a. richtig gelesene Urkunden ausgenommen, voller Fehler, zitiert scheinbar Urkunden, die in der Form nicht existieren, und kommt aus mangelhafter Quellenkenntnis zu falschen Schlüssen.

hafte Kompetenz Dürers strömen, und zwar gerade aus den Quellen, die man »lückenlos« zu kennen vorgab. Es ist sicher nicht das Letzte, was diese Quellen zu geben haben; einstweilen dokumentieren sie die Künstlerpersönlichkeit des Martin Heß mit zwei Federzeichnungen und einem Holzschnitt. Ein seltsamer Zufall spielt dabei mit: alle drei Fundstücke gruppieren sich um das Jahr 1509, illustrieren also den Dürergruß von 1509.

Als Martin Caldenbach führt sich heute durch eigene Handschrift und Monogramm der Martin Heß in die Kunstgeschichte ein. Auch der Vater Hans führt selbst nie den Beinamen Heß, ist als Caldebach 1475 ins Bürgerbuch eingetragen und unterschreibt sich 1503: Johannes Kaldebach. [Relat. d. Richter 1503, Beilage u. Bürgermeisterbuch 1502. (Febr. 1503) [3]).] Damit scheidet Hans Kaldebach als Maler des Nothelferbildes (vgl. Simon in Altfrankfurt 1911) aus, und die darauf aufgebaute Konstruktion K. Gebhardts, mit Hilfe des Nothelferbildes in der verwandten Darstellung im Tempel die Hand des Sohnes und Schülers Martin zu sehen, erledigt sich. Freilich steht die ortsübliche Benennung von Vater und Sohn als »Hesse« zweifelsfrei fest.[3]) Hans Kaldebach war in zweiter Ehe mit Katherina von Bissenbach verheiratet (Testament 1490), mit der er die Söhne Martin, Daniel, Christof und Marx hatte. Ein Sohn Johannes aus erster Ehe spielt 1499 zum Entzücken des gelehrten Job Rorbach die große Orgel im Dom (vgl. Quellen z. Frankf. Gesch. 1884, I, 302) und wird vom Rat 1503 auf Bitten des Vaters dem Domstift als Organist präsentiert (Bürgermeisterbuch 1502, Fol. 113, 114). Daniel Caldenbach ist im Dienste der Herren von Königstein, Christof Pfarrer zu Affoltertal, Marx ist Söldnerhauptmann (Testament 1526, Fol. 394; Rachtb. 1527, Fol. 198; Rachtb. 1531). Für die Ausbildung der Söhne ist viel geschehen, die sehr alt gewordene Mutter nennt 1526 in ihrem Testament, ein Jahr vor ihrem Tode, 600 Gulden Erziehungsgelder, die für Martin, Christof und Marx aufgewendet wurden. Die »alte Hessin« scheint in sehr schlechter Vermögenslage gestorben zu sein: die Magd klagt ihren Lohn ein, und die alte Frau selbst war auf die Unterstützung des Lieblingssohnes Daniel angewiesen, nach Martins Tode. Aus einer Fülle von Urkunden läßt sich etwas nur annähernd erschließen: das Lebensalter des Martin Caldenbach. Erst 1504 taucht er auf, um sofort wieder auf drei Jahre zu verschwinden. Der Vater hatte Ende 1502 aus »unwiederbringlich« verlorener Gesundheit sein vielseitiges Amt als Fürsprecher (Laienanwalt, gerichtlich bestellter Parteivertreter, Rechtsbeistand in Grundstückskäufen, Testamentsvollstrecker usw.) aufgeben müssen und liegt 1503 krank in seinem Hause. Am 7. Februar 1503 schreibt er mit zittriger Greisenhand das oben genannte Bittgesuch an den Rat um die Organistenstelle für den Sohn Johannes. Das zerschnittene

[3]) Die Zusammenstellung aller, auch unerheblicher, Urkunden über M. C. erfolgt in meinen Regesten zur Frankfurter Kunstgeschichte (Goldschmiede, Maler, Bildhauer), Manuskript. Ebendort auch die Biographie des Hans Caldenbach, der 1467, von Marburg i. H. zugewandert, bei Conrad Fyoll und Hans Langendieppach gesellenweise arbeitet.

Konzept dieser Schrift verwendet er im August 1503 zu einer Mitteilung an den Richter (Relat. d. Richters 1503, Fol. 40). Tot ist Hans Kaldenbach Anfang 1504 (Judicialia N. 1502; Ratssuppl. 1501, 1505; Judicialia O. 1502; Gerb. 1503, Fol. 40). 1503 hatte er sich »mit den Söhnen und deren Angehörigen« in die Rosenkranzbruderschaft der Dominikaner schreiben lassen (Dominik. Buch 20, Fol. 44). Unter diesen Angehörigen erscheint eine Anna von Nürnberg. Martin Caldebach hatte eine Frau Anna, die auch gelegentlich (Rel. der Richter 1521, Fol. 15) die Malerstochter genannt wird; eine Personengleichheit wäre wohl möglich. Ein Jahr nach Martins Tod ist Ännchen schon wieder verheiratet, und zwar mit einem Frankfurter Künstler nürnbergischen Namens: mit dem Bildhauer Hans Schnaudigel (Studigel). Dazu kommt nun die recht begründete Vermutung, daß der in den Dürerbriefen (Lange-Fuhse S. 20, 49, 50, 51) oft genannte Frankfurter Schwager Dürers wohl kein anderer ist als: Martin Heß! Man lese nur einmal den ganzen Brief vom 4. November 1508. Es fällt ins Gewicht, daß Dürer 1520 im Juli auf der Fahrt in die Niederlande vom toten Martin Caldebach und von dem Schwager schweigt und in der Herberge in Frankfurt wohnt. Vielleicht geben einmal Nürnberger Archivalien darüber Aufschluß, ob mit der bekannten Dehnbarkeit des »Schwagers« ein Verwandtschaftsverhältnis Dürers zu Caldenbach möglich ist.

1504 ohne Datum bewirbt sich »omb Eyn viserer an Peter Stürtzysens Stadt« »Mertin, Hans Hessen son, maler« (B. M. B. 1504, Anhang)[4]. Peter Sturtzysen ist nun Juli—August gestorben, die Neubewerbung fällt also vermutlich auch in die Mitte des Jahres. Martin Caldenbach erhält bei der Wahl gar keine Stimme. Diese Bewerbung ist mangels anderer Urkunden wichtig für den Rückschluß auf Martins Alter[5]. Mit ihm bewerben sich mehrere »Kremer«, ein Kornschreiber, ein Prokurator, also lauter reife Männer. Später, 1518, tritt sogar der Goldschmied und Münzwardein Hartman Kistener als Bewerber um die durch Martin Caldenbachs Tod erledigte Visierstelle auf[6])! Auch Martin Caldenbach muß 1504 schon ein reifer Mann gewesen sein. Ob er schon 1502 bei Erkrankung des Vaters zur Übernahme der Malerwerkstatt und des recht beträchtlichen Anwesens (das gemietete Haus Nideck und zwei eigene Häuser!) aus der Fremde kam und woher, dafür fand sich einstweilen kein Anhalt. Jedenfalls steht fest, daß in dem letzten Steuerbuch von 1499, vor der Lücke bis 1509, Martin Caldenbach nicht genannt ist, auch nicht in den zur Ergänzung herangezogenen vielfachen Prozeßakten. Freilich ist Martin Caldenbach in dem Zeitraum seiner sicheren Frankfurter Existenz überhaupt nie, weder

4) Visirer = der die Zeichen macht, später die geprägten Zeichen ausgibt. Vgl. Gesetze 2 a Fol. 75 ff.

5) Der einflußreiche Dr. Adam Schönwetter kann die Wahl seines Vetters, »des jungen schribers Anthonius Schönwetter« zum Visierer nicht durchsetzen, weil er »zu jung« ist. B. M. B. 1503/04, Fol. 3, 4, 59.

6) Der Goldschmied Hans Hug übernimmt 1449 das Amt eines Büchsenmeisters in Frankfurt mit der Bedingung, daß der Rat ihm die erste frei werdende Visierstelle garantiert. Man sieht, wie begehrt das Amt war, bei einem so bedeutenden Manne wie H. Hug, der 1456 an den Kaiserhof mit Erwin von Stege in Münzsachen berufen wurde (s. mein Ms. Goldschmiede).

als Kläger noch Beklagter, vor Gericht, sehr im Gegensatz zu seinen gleichzeitigen Zunftbrüdern! Erst nach seinem Tode wird gegen die Witwe eine Schneiderrechnung geltend gemacht (Rel. d. Richter 1521). Drei Jahre verschwindet Martin Heß wieder, bis er am 20. August 1507, nach einer fast einstimmigen Wahl, den Eid als Visierer leistet, »presentirt von den visirern als gelerter u. berichter derselben konst, den sie probiert u. gelert haben« (St. Rechb. 1507, Fol. 42, 20. August und 22. Oktober). In diesem Amt bleibt er, bis 1515 als »junger« (wie Junger und Alter Bürgermeister!), dann als »alter« Visierer bis zu seinem Tode. Ob das Amt seiner Kunst förderlich gewesen ist, ist ganz entschieden aus dessen gar nicht unbedeutenden Verpflichtungen zu verneinen. Der Rat brauchte Leute dazu, die rechnen und schreiben konnten, also eine Schulbildung genossen hatten, den unvermögenden Künstler lockte das sichere Gehalt! Goldschmiede, Maler, Steinmetzen sehen wir diese Rückversicherung eingehen, in allen Städten (Dürer! Basel!). Der Visierer hat, als Vermessungsbeamter, natürlich gar nichts mit dem Eichmeister, dem Yeher und Wieger, zu tun. Karl Bücher [7] präzisiert die Tätigkeit eines Visierers: »Städtische Beamte, welche die Weinfässer für den Handel und zu Steuerzwecken mit der Visierrute ausmaßen, Niederlage und Ungeld festsetzten und für deren Zahlung verantwortlich waren, auch die Keller und Weinschiffe überwachten.« Diese vier Beamte hatten, je nach dem Gang des Handels, eine ungleichmäßige Tätigkeit. Sie mußten jederzeit jedem, der ihrer bedurfte, zur Verfügung stehen, in den Messen morgens und mittags eine Stunde auf dem Römerberg zu finden sein. Der alte Visierer bezog 20, der junge 14 Gulden Jahresgehalt, dazu 1/3 von allen Gebühren [8]. Das Amt war in sich vollkommen zünftig geordnet: der Neugewählte begab sich in die Lehre eines »Alten«, dem er (seit 1468) 3 fl. zu geben hatte, um die »Kunst« zu lernen. 6 fl. erhält der Rat. Durch einen Eid wird der Neuling zur Wahrung des Geheimnisses der Meßrute verpflichtet. Ein erkrankter Visier wird kollegial vertreten, gibt aber dafür die Hälfte der Gefälle ab. Seit 1489 wird die dienstliche Verpflichtung noch vermehrt: jeder der vier Visierer hat abwechselnd 14 Tage das Zollbuch bei den Ratsherren auf der Fahrporte zu führen, die zu dieser Beamtenvermehrung einen Umbau erfährt. Dort auf der Zollstube am Main hinter dem Leinwandhaus hat der Maler 14 Tage lang alle 2 Monate Schreiberdienst tun müssen! [Gesetzb. u. Fahrpb. 1489.] Freilich, als ich, um die Handschrift des vielumstrittenen Malerschreibers zu finden, aus dem wohldisziplinierten Frankfurter Archiv diese »Fahrportenbücher« [9] holte, fanden sich in ihnen die zwei Zeichnungen. Die Federzeichnungen sind aus dem Visierberuf herausgewachsen, in einer unbeschäftigten Dienststunde entstanden, und das

7) K. Bücher, Berufe. 1914. — Älteste Visierordnung von 1400 s. Gesetze 2 a, Fol. 103.

8) Daß die unberechenbaren Gefälle die Haupteinnahme ausmachten, erhellt aus der Pensionsformel für den verabschiedeten Visierer Ph. Rinheim, der zeitlebens von dem Nachfolger Joh. Hammer 16 Gulden jährlich bezieht. B. M. B. 1503/04, Fol. 32.

9) Die Bücher sind im Archiv nach Jahren geordnet.

Hauptstück als Wappen seines Berufes. An ferneren Lebensdaten über Martin Caldenbach sind zwei Steuerbeträge aus 1509 und 1510 erhalten, die den geringen Betrag von 6 Schilling aufweisen [10]). Freilich ist die Mutter, durch das Testament von 1490, Universalerbin und Besitzerin des Familienvermögens. 1510 zahlt aus nicht ersichtlichem Anlaß der Richter die Steuer [11]). Im gleichen Jahre hat Martin das von dem Astronomen Erhart Helme gefertigte Orilogium am Brückenturm für 9 Gulden gemalt [12]). Die Anwesenheit des Künstlers für alle Jahre von 1507 bis 1518 bezeugt am sichersten seine unverkennbare, schöne Handschrift in den Fahrportenbüchern. 1517 werden die Visiere, »die sich nicht finden lassen wollen« (St. Rechb. 1517, Fol. 70), unter Strafandrohung zur Dienstleistung gemahnt, aber ob Martin auch unter den Säumigen war? Der Tod stand ja schon hinter ihm; denn 1517 hat er sich mit Frau Anna in das Rosenkranzbruderschaftsbuch der Dominikaner schreiben lassen. Die Predigermönche haben, das ist sehr auffallend, den Namen des armen Malers unter die »Benefactores« gesetzt, neben geld- und adelsstolzes Patriziat (Dominikb. 20, Fol. 58). Es folgt gleich darunter der jung gestorbene Dr. Johan von Melem und seine Frau Anna Kroppen. Daß der Maler im Predigerkloster, wo der Vater, später auch die Mutter sich ihr Grab wählten, seine Ruhestätte fand, ist auch bei noch fehlender Quelle nicht zweifelhaft. Am 29./30. Januar 1518 schreibt Martin in das Fahrportenbuch (1518, Fol. 9): »item hie bin Ich Martin kranck gelegen, het Wygel [Schott] vor mich gesessen«. Doch ist er am 26. März wieder im Dienst bis 24. April. Der Tod muß in den ersten Junitagen eingetreten sein, da am 7. Juni Jörg Ufsteiner in seiner Bewerbung um das erledigte Amt den kurz vorher erfolgten Tod des Martin Heß meldet [13]).

Wenn ich noch mit Quellen sekundärer Natur zurückhalte, bis die korrespondierenden Akten fremder Archive eingesehen sind, so genügt einstweilen das sichere Resultat: Martin Caldenbach ist 1504 im Mindestalter von ca. 30 Jahren in Frankfurt, opfert 1507 seine Künstlerfreiheit und stirbt 1518 als städtischer Beamter in einem nicht ganz leichten Beruf. Die Seiten der von ihm geführten Bücher beginnt er mit »Jesus Maria«, füllt er mit frommen Sprüchen, aber auch mit humanistischer Lebensweisheit. Und zwar schreibt er beides in einem so sicheren Abbreviaturenlatein, wie es nur der lateinisch Gebildete oder der geübte Abschreiber vermag.

Wer die Handschrift des Martin Caldenbach durch die zehn vollen Jahre ver-

[10]) Über den Wert und Bedeutung des Bürgereintrags der Künstler habe ich an der Hand eines Materials über 130 Jahre in oben angekündigtem Manuskript Umfassendes zusammengestellt. M. Caldenbach wird 1508 vereidigt.

[11]) Gewöhnlich sind Steuerrückstände, aber auch Erbstreitigkeiten mit Arrest des Vermögens der Anlaß. Die Brüder Caldenbach haben nicht im besten Einvernehmen gestanden (vgl. Rachtung IV, 1531; Sabatho p. Viti).

[12]) St. Rechenbch 1510. — Batton I, 43. — Vgl. auch H. Holbein d. J.

[13]) Fahrportenbch. 1518, Fol. 9, 24, 135, 144, 177, 206, 216, 219. Am 4. Juni 1518 hätte M. Caldenbach wieder Dienst gehabt, aber da tritt ein neuer Schreiber ein. — Ratssupplik. 1518.

folgt, ist erstaunt über den Kontrast zu den daneben stehenden gleichzeitigen Händen [14]). Ohne Wandel im Lauf der Jahre stehen die Buchstaben, mit scharfen Vertikalen und schönen vollen Zierbogen wie gestochen auf dem Papier: für Zierschrift eine ornamentierte Fraktur, für Latein die Antiqua und im alltäglichen Deutsch Gotisch mit leisem, einer ganz kleinen Dosis, lateinischem Einschlag. Vielleicht liegt im Charakter der Schrift das Wesen des Mannes klarer dokumentiert als in den Urkunden. Fest gewurzelt im heimatlichen Boden, hörte er auf den Flügelschlag der neuen Zeit. Es ist bezeichnend, daß die Zollbücher einmal, 1491, das Erscheinen eines Kometen, und von Martins Hand, des frommen Katholiken, das Attentat auf einen Priester melden und so aus ihrer Nüchternheit heraustreten, aber sonst nicht [15]).



Abb. 1. Federzeichnung 1509. H. 28,5 cm. Br. 20,7 cm.

Die Dokumente aus Martin Caldenbachs Feder in den Fahrportenbüchern.

Nachdem Martin Caldenbach mitten im Fahrportenbuch 1507 zum ersten Male auftaucht, richtet er 1508 das Buch ein und schreibt in Zierschrift den Titel, wie fast immer in den folgenden Jahren. Er hat die Eigentümlichkeit, eine Notiz mit einem Zeichen ähnlich einem griechischen π einzuleiten, wie es die Zeilenanfänge der Inkunabeln aufweisen, ein Überbleibsel aus der Zeit der Buchschreiber. 1509 hat im Vorderdeckel auf dem Spiegel des Buches das Visiererwappen (Abb. 1). Die vier Monogramme lösen sich in die auf der Schriftprobe (Abb. 3) wiedergegebenen Namen der Kistenschreiber auf. Das Andreaskreuz bilden zwei Meßruten. Auf dem Schilde ruht der Stechhelm, leicht umbunden mit Helmzier und reichem Federschmuck, darüber als Krönung Feder und Meßrute. Auf dem Bruststück des Helms liegt ein mit Kreuz endender Ordensschmuck, oben die Sonne. In leicht geneigter Vertikale ist die Komposition zwischen Erde und Himmel aufgebaut, in unfehlbar sicherem Linienfluß. »Jhesus Maria. Gloria tibi soli. auxilium

[14]) Der von M. Caldenbach angelernte Visierer Wigel Schott ahmt die Schrift des Meisters mit großem Geschick nach!

[15]) Fahrpb. 1490 letzte Seite und 1517, Fol. 178; s. unten.

nostrum a domino. Anno salutis Millesimo quingentesimo nono« [16]). Das Künstlermonogramm fehlt, wohl um ein Duplum zu vermeiden. Dagegen ist die kleine Federskizze der Krone im Deckel von Buch 1510 bezeichnet (Abb. 2). »Memorare novissima tua et in eternum nunquam peccabis. 1510. Jhesus. Gloria tibi soli. Non nobis, domine non nobis, Sed nomine tuo da gloriam. M. C.« (verschlungen). Darunter, was die Abbildung nicht mehr bringt: »Laudate pueri dominum. Laudate nomen domini, Sit nomen domini benedictum. Ex hoc nunc et usque in seculum.«



Abb. 2. Federzeichnung 1510. H. 13,3 cm. Br. 7,4 cm (soweit die Zeichnung geht).

Auf dem Einband von Buch 1512 ist mit Tinte groß das Monogramm MC verschlungen geschrieben, und auf der Titelseite auch von Caldenbachs Hand: »Jhesus Maria. Incipit feliciter Anno 1512. Sit nomen domini dei nostri Jhesu Christi Benedictum. Die Eingangsseite des Jahres 1514 ist als Schriftprobe abgebildet (Abb. 3). Das flüchtige, unfaßbare Glück schwebt vor des Künstlers Seele in der dumpfen Schreiberstube; ob er dem Spruch mit dem Stift oder Pinsel Gestalt gab:

> **Passibus ambiguis fortuna volubilis errat**
> **Et manet in nullo certa tenaxque loco.**

Das hier zum vierten Male auftretende Monogramm zeigt die Ähnlichkeit mit dem des Grünewald besonders deutlich durch den zur Schleife ausgezogenen Punkt. (Das Monogramm Grünewalds im Frankf. Hist. Mus.) 1517 wird sogar ein Text mit Quellenangabe zitiert: »Libro secundo paralip. 19. Capitulo: Sit Timor Domini Vobiscum et cum diligencia cuncta facite. Non est enim apud deum nostrum iniquitas. Nec personarum acceptio nec cupido munerum.« Auf Fol. 178: Her Johan Zcingreff [ein Priester]. Nota: ist erschlagen oder erhawen worden von eins hutmachers sone. Bleyp von stundt an dot, geschach in der Borngasse obents zu 9 uhren uf sontag Misericordias domini anno 1517.«

Der Holzschnitt von 1509 in der »Frankfurter Reformation«.

Neubearbeitungen der Partikulargesetze erscheinen seit der Machtmehrung der Stände durch den Wormser Reichstag 1495 allerthalben als »Reformationen« im Druck [ein schon früher üblicher Ausdruck für Rechtsverbesserung]. Bekannt ist die angezweifelte Wappenzeichnung Dürers 1521 für das Nürnberger

[16]) Die Abbreviaturen sind aufgelöst wiedergegeben.

Gesetzbuch (B. 162 und Val. Scherer S. 340). Aber ungleich höher im künstlerischen Wert ist die Wappendarstellung in der Wormser Reformation von 1499 (Abb. 5). In einem vollendeten Rahmenwerk, überhöht durch ein auf das feinste entwickeltes Gesprenge, das im W und Distelmotiv gipfelt, erzählen zwei Drachen von uralter Stadtgeschichte im engen gothischen Gehäuse, mit reizendem Ausblick in Landschaft. Wie hebt sich der schlanke Leib des männlichen Tieres mit der Hörnchennase von der hellen Wand, wie brütet das hockende Weibchen in der dunklen Mauerschraffierung! Der ungeheuer subtile Holzschnitt täuscht einen Kupferstich vor! Und der Meister? Ein Schongauerschüler, ein naher Verwandter des rätselhaften Talentes, das die Buchillustration am Oberrhein beherrscht, des Meisters der Bergmannschen Offizin und des Meisters vom Amsterdamer Kabinett! Und doch ist diesmal der Meister fast mit Gewißheit zu nennen: Nikolaus Nyfergalt, ein Wormser. Bezüglich des Ornaments verweise ich auf die gleichen Formgedanken in den Steinskulpturen des Wormser Domes, den Stammbaum Christi mit Datum 1488 und den übrigen Teilen der zugehörigen Folge (vgl. Kunstdenkm. i. Großh. Hessen 1887, S. 195, Abb. 96, 99). Die Sagen vom Siegfried waren in Worms lebendig. Kaiser Friedrich hatte 1488 dort nach den Gebeinen des »hürnen Sigfrid« graben lassen. 1493—1494 wurde das Rathaus, die »Münze« (abgebildet bei P. Joseph, Die Wormser Münzen, 1906, S. 34) ausgemalt [17]): der Kaiser auf dem Thron, kaiserliche Helden, Krimhild, Siegfrid, Riesen und Lintwürmer. Der Künstler war der »berühmte Meister Nicolaus Niwergalt«. In dem neugemalten Saal empfängt im folgenden Jahr König Max die Huldigung der Wormser: der könig hatte vf siner piret einen crantz von wissen u. roten grasblumen, gemacht in aller mas u. gestalt, wie der gemalt crantz in der frawen Crimhiltin an der Mőntz in ir hand gemalt ist«. Amsterdamer Kabinettmeisters Stiche werden lebendig! Dieser Nic. Nyfergalt ist der Enkel eines Frankfurter Goldschmiedes, dessen Sohn Hans, auch Goldschmied,

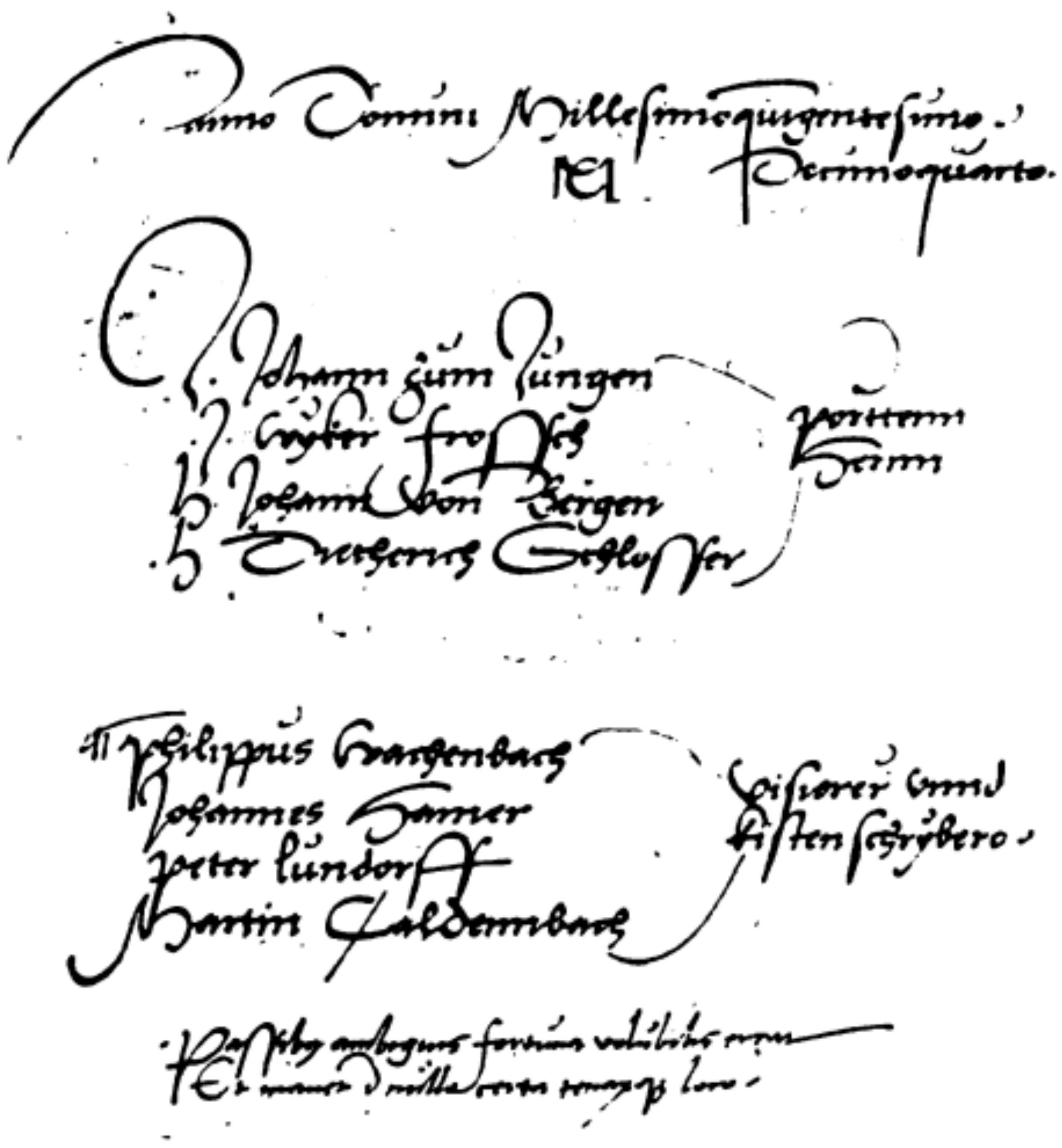


Abb. 3. Schriftprobe 1514. H. 19,7 cm; Br. 19,7 cm (die äußersten Federstriche).

[17]) H. Boos, Quellen zur Gesch. v. Worms. 1893. S. 379, 393, 423, 461, 576, 609. — Die nach diesen Quellen nicht ganz verständlich gegebene Beschreibung der »Münze« in Kunstd. i. Großh. Hessen. 1887. S. 285 ff.

in Speier ansässig wird. 1475 läßt »Claus Nyfergalt von Speier« in Frankfurt, wo er wohl als Geselle in Arbeit stand, sich für den Zug gegen Karl von Burgund, nach Neuß, anwerben, wird am 19. Mai leicht verwundet und am 3. Juli in Köln beurlaubt [18]). 1483 ist N. Nyfergalt in Worms, wohnt 1494 im Haus »zum Schlüssel«, malt die Münze aus und ist 1499—1501 im Rat. Der Druck der Wormser Reformation ist 1499, 27. Mai, herausgekommen. Am 21. Juli 1498 schreibt nun der Wormser Bürgermeister R. Noltz an den Stadtschreiber von Freiburg: »Ich schieck uch 4 wapenbrieff, hatt Nyewergalt gemacht, gefallen yem woil also« [19]). Aus dem Inhalt des Briefes geht nichts über den Zweck der Wappen hervor. Aber sicher ist: um diese Zeit muß sich der Rat mit der Drucklegung beschäftigt haben, ferner schickt der Bürgermeister selbst diese, ich will sie mal Entwürfe nennen, dem Freunde, drittens hat jedenfalls N. Nyfergalt in der kritischen Zeit Wappen »gemacht«. Unter »Briefen« hat man wohl hier nicht Stiche oder Holzschnitte anzunehmen [20]). Der Druck der Inkunabel wird von F. W. E. Roth [21]) für Peter Drach II. vindiziert, freilich auch die unverhältnismäßig schlechte Imitation von 1507 (abgebildet bei H. Boos a. a. O. Taf. II als »ältestes« Stadtwappen) für



Abb. 4. Holzschnitt des Martin Caldenbach 1509. Frankfurter Reformation. H. l. 28,1 cm; r. 28,3 cm. Br. 18,8 cm.

[18]) St. Arch. Frankfurt. R. S. 81 u. 82, über Neußer Fehde; teilw. gedruckt in Neujahrblättern, Frankfurt, und meine Goldschmiedemanuskripte.

[19]) H. Boos, Quellen z. Gesch. v. Worms S. 576.

[20]) Sicher gemalte Frankfurter Wappen hat man 1475 in Köln anfertigen lassen: 6 alb. vor 12 brieff mit weißen adlern, an die herberge uffzuslagen. (St. Arch. R. S. 82, Nr. 5843, Neußer Fehde.)

[21]) F. W. E. Roth, Buchdruckerf. Schöffer, im Beiheft zum Zentralblatt f. Biblw. 1892/93, III, 1, 156, 157. Derselbe behandelt die Drucke auch: Buchdruckereien in Speier, in Mittlg. d. Hist. Ver. d. Pfalz 1894, 18, 1895, 19. Ihm folgen: R. Muther, Nr. 769. — Cat. of Books p. i. the XV. c. n. i. British Mus. 1912 II 486 ff. — W. L. Schreiber, Mauel V 207 Nr. 5054 würdigt die hervorragende Holztechnik! — H. Boos a. a. O. S. 427 u. Taf. II. Mir standen die Ausgaben 1499, 1507, 1513, 1542 (Renaissancepavillon!) in der Stadtbibl. Frankfurt, 1509 in der Univ.-Bibl. Heidelberg zur Verfügung. Der Holzschnitt: Überreichung des Buches an den Kaiser durch zwei Schreiber oder Drucker (dieser fraglos altertümlich) tritt erst 1507 auf, nicht schon 1499. — Prof. Dr. Weckerling Worms bin ich für freundliche Auskunft sehr verpflichtet.

die gleiche Offizin. Mit einer erstaunlichen Kritik des Illustrationswertes des Druckes von 1499 ist ihm eine böse Verwechslung dieses mit dem Druck von 1507 unterlaufen, die sich leider bis in die neueste Literatur fortpflanzt. Aber Drucker und Druckort kann bei einem Werk von so eminent stadtpolitischer Bedeutung völlig unabhängig von dem Illustrator sein, wie für Worms der Wahrscheinlichkeitsbeweis oben zeigte und wie es für den Frankfurter Druck von 1509 klare Urkunden beweisen. Die Illustrationsaufgabe für ein Gesetzbuch war eine doppelte: Stadtrecht kraft Reichsrechts im Wappen darzustellen und den Sukzessionsbaum der Intestaterbfolge. Dieser ist in der Wormser Reformation mit prachtvollem Blumenornament (Distel! und andere) ausgeführt, fehlt aber ganz in der Frankfurter Reformation. Deren Entstehung entwickeln die Urkunden also:



Abb. 5. Titelholzschnitt der Wormser Reformation von 1499 (Entwurf von Nikolaus Nyfergalt). Großfolio. H. 28,8 cm; Br. 16,5 cm. Original: Stadtbibl. Frankfurt a. M., Handkoloriert.

1. Die Redaktion. 1509, 3. März. Dr. Adam Schönwetter von Heimbach erhält für seine Arbeit an der Reformation 40 gl. (Städt. Rechenb. 1508, Fol. 86).

2. Die Druckbestellung. 1509, 19. März. »4 gl. 16 alb han Jakob Heller u. Conrat Schit mit iren dienern vertzert u. verfaren geyn mentz u. herwidder, die gerichtsordnunge verdingt abetzu drucken, dess ist 12 schilling geschenkt inne die druckery u. sint ime verdingt 700 bücher für 100 gl.« (Städt. Rechenb. 1508, Fol. 110).

3. Der Illustrator. 1509, 28. April . 6 ß 6 h Martin Kaldebach geben Eyn atteler zu entwerffen uff eyn bret, zu Eynem drucke usszustechen« (Städt. Rechenb. 1508, Fol. 92).

4. Das Druckwerk. 1509, 16. Mai. »Reformacion der Stat Franckenfurt am Meine, des Heilgen Rômischen Richs Cammer a°. 1509.« Titelschrift in Holzschnitt; dabei ist von der Hand des Ratsschreibers Johan Fichard die irreführende Notiz geschrieben: »vollendet in Franck. in vigilia Ascensionis domini 1509« (= 16. Mai 1509). Auf der Rückseite: das Titelbild, der Reichsadler mit Stadtadler, Höhe links 28,1 cm, rechts 28,3 cm, Breite 18,8 cm (Abb. 4). Der weiße Stadtadler steht auf

rot gedrucktem Grund. In dem Druck Notizen für die Kolorierung. Auf dem letzten Blatt: »Gedruckt u. volendet durch Johannem Schöffer Burger zu Meintz. Nach der geburt christi 1509 [= 16. Mai 1509]. An dem heiligen abent der vffart unsers herren Jesu christi«. Darunter das Schöffersche Druckerzeichen [22]).

5. Der Transport. 1509, 21. Juli. »Gerichtsordenung bücher. 110 gl. geben dem buchdrucker zu mentz für 738 bücher, darinne die ordenunge des Richsgerichts, auch der Erbfelle, momparschaft u. Testament besagende. 9 heller zu krangelt die kiste mit den büchern zu heben. 3 heller zu füren. 12 heller den stangenknechten die bücher off die Rompelkammern zu tragen« (Städt. Rechenb. 1509, Fol. 74).

1509, 3. November. »Reformacionsbücher. 1 ℔ 6 h für 2 bücher dess Rats Nu reformacion inzubinden, zu planieren u. mit ketten zu verwaren, eyns an das gericht u. das ander in der undern Ratstoben (Städt. Rechenb. 1509, Fol. 81).

Das stolze Werk der Kodifikation des Frankfurter Rechtes lassen die Urkunden in einer anschaulichen Bilderfolge vor uns entstehen. Der gelehrte Frankfurter Jurist am Schreibtisch; Bürgermeister Jakob Heller [23]), Dürers, Grünewalds (?), Backoffens, nun auch Martin Heß' Gönner steht Pate; der Mainzer Drucker ist ein Frankfurter Bürgersohn; das Marktschiff kommt von Mainz, die Stangenknechte arbeiten; der Frankfurter Buchbinder planiert gut, aber sehr teuer. Und dann liegt das schöne Buch so prachtvoll mittelalterlich im Ratssaal an der Kette. Ein Ereignis für die Stadt, mit peinlichster Sorgfalt vorbereitet und durchgeführt! Von hier aus wird helles Licht auf den einstweilen biographisch ungünstiger gestellten Wormser Bruder fallen, dessen Geburtsstunde um 10 für die deutsche Kunstgeschichte inhaltsschwere Jahre von der Frankfurter Reformation getrennt, dessen stadtpolitische Wertung aber analog zu konstruieren ist [24]). Die Wormser Reformation hat dem Jakob Heller, also auch dem Martin Caldenbach, vorgelegen, wie der Eintrag im Exemplar der Frankfurter Stadtbibliothek dokumentiert: »dis buch ist dess Rats zu Franckfurt«. Jakob Heller hatte in Frankfurt für die Illustration des Buches den, jedenfalls von ihm, geeignet befundenen Künstler. Wenn es nicht gelungen wäre, den Wormser Bürgermeister gerade für das inkriminierte Jahr 1498 mit dem hochangesehenen einheimischen Maler und Wappenzeichner N. Nyfergalt in sehr einleuchtende Verbindung zu bringen, wäre der Wormser Holzschnitt fraglos in den apokryphen Künstlerkreis

[22]) Stadtarchiv, Gesetze Nr. 29. Handexemplar Joh. Fichards mit seinen Ausführungen und späteren Verordnungen. Im Stadtarchiv sind außerdem noch zwei handkolorierte Exemplare, zwei weitere in der Stadtbibliothek, beschrieben bei F. W. E. Roth, Buchdruckerf. Schöffer, a. a. O. S. 26. — Bothe, Frankfurter Geschichte.

[23]) Über ihn siehe F. Bothe, Jakob Hellers Testament, in Frankfurter Vereinsschriften 1907. — Paul Kautsch, Der Mainzer Bildhauer Hans Backoffen. 1911.

[24]) Die Städte behielten in ihrem Auftrag angefertigte Holzstöcke selbst im Besitz; z. B. vermietet die Stadt Frankfurt die Stöcke des Belagerungsplanes von 1552 (Conrad Faber) im Jahre 1586 an den Briefdrucker Anthoni Cortoys für eine Neuauflage (Ratssuplik. 1586). Dies erklärt vielleicht, daß der Drucker der Wormser Reformation 1507 für sein minderwertiges Opus von der Stadt nicht den Stock von 1499 erhielt, deshalb die Nachzeichnung vornehmen ließ!

um Peter Drach verwiesen worden, wie der Frankfurter Holzschnitt ohne die beigebrachten Urkunden ebenso sicher, dem Druckort folgend, nach Mainz verlegt worden wäre. Die scheinbar willkürliche Zusammenstellung beider durchaus bodenständiger Schöpfungen ist so innerlich begründet. Die gleiche Illustrationsaufgabe: Stadtrecht kraft Reichsrechts, ist inhaltlich zu einem durchaus verschiedenen Ergebnis gelangt.



Abb. 6. Federzeichnung. Städelsches Institut Frankfurt a. M. Nr. 631. Rötlich getöntes Papier. Rückseite: Fürstenhut. H. 30,9 cm. Br. 20,3 cm. Papier ohne Wasserzeichen.

Das kaiserliche, reichsstädtische, bischöfliche Worms [25]) hat nur einen sehr kleinen Reichsadler und Adler mit österreichischem Bindenschild. Die umgekehrte Proportion zeigt dagegen die Lösung des Martin Heß, des Sohnes der bürgerstolzen Reichskammer und Krönungsstadt. Sicher sind für diese Gegensätze politische Erwägungen maßgebend. Die streng heraldisch gefaßte Aufgabe für Martin Heß war die hier zuerst auftretende Verbindung der beiden Hoheitszeichen zu einer kräftigen, glücklichen Komposition. Für die einzelnen Teile ist der Künstler nachweislich an traditionell hochgewertete Vorbilder gebunden. Donner von Richter [26]) hat in dem »Wappenbuch« des Hans Fetter von 1583 die uns nur so erhaltene Ausmalung des Krönungssaales, ca. 1415 entstanden und 1474 renoviert, nachgewiesen, wobei sich der große Reichsadler von der Saaldecke befindet. Aber Martin Heß ist 1509 ein reifer, schon alter Künstler. Wohl wahrt er im Kontur die Tradition. Doch drinnen, da wächst statt stilisierter Federn natürlicher Federflaum auf dem schlanken Leibe, dem gewundenen Hals, und unter dem traditionellen Nimbus des heiligen Reiches flammt ein Adlerauge in einem Adlergesicht. Eine lebendige Kraft strafft den Körper bis in die gespreizten, gewaltigen Fänge. Hier, gebunden durch die heraldische Aufgabe, arbeitet der gleiche, zum Leben drängende, individuell gestaltende Wille, der

[25]) Der Lintwurm ist als Wormser Wappentier schon im 13. Jahrh. nachzuweisen, dagegen tritt die Form: der von dem Drachenpaar gehaltene Schild mit dem Holzschnitt von 1499 zuerst auf, ohne einheitliche Geltung zu erlangen; siehe die angeführte Wormser Literatur.

[26]) Donner von Richter, Die Malerfamilie Fyoll und der Römerbau. 1895 in Archiv f. Frankf. Gesch. u. Kst. III. F. V.

auf der Städelzeichnung in ungebundener Künstlerlaune fabuliert (Abb. 6)[27]. Den ganzen Entwurf der Adlerzeichnung tragen zwei langgezogene große Voluten mit dekorativem Beiwerk, Vorboten eines neuen ornamentalen Empfindens. Die gleich auf das Brett entworfene Zeichnung ist vom Holzschneider durch die Randlinien überschnitten worden und steht so viel zu eng in dem Rahmen; die Spitzen der Flügel und der Krallen sind einfach fortgeschnitten worden, um des Formates willen. Die Ableitung, daß Martin Caldenbach nicht selbst, zum mindesten hier, in Holz schnitt, dürfte einwandfrei sein. Zudem ist ihm ja urkundlich nur der Entwurf, und zwar recht gering, honoriert worden.

Der dreifache Fund dokumentiert den Martin Caldenbach als Graphiker, als Zeichner für die Reproduktionskünste. Denn auch für die Handzeichnungen ist bei elegantestem Linienfluß der geübte »Vorzeichner« unverkennbar. Dabei tritt das offene Bestreben, leere Flächen zu füllen, also ein stark dekorativer Wille, in den Beischriften und Zierbogen viel klarer in der Zeichnung hervor als in dem den Raum schon an sich ganz beherrschenden Adler. Aber auch hier löst sich leichtes arabeskes Beiwerk aus dem Körper. Der ungeheuer starke Naturalismus wird durch eine sehr feine Technik erreicht, indem das Gefieder durch ganz leichte Schnitte aus dem schwarzen Körper herausgeholt und die schwarze Fläche so lebendig wird. Das kann nur ein sorgfältig den Effekt berechnender reifer Künstler der Xylographik. Für die Akribie des zeichnerischen Willens sei nur der sowohl am Krallenansatz des Adlers wie am Federkiel wiederkehrende zarte Flaum hervorgehoben, auch das Durchsteckmotiv im Monogramm W. Eine technische Eigentümlichkeit[28]) liegt in den im Häckchen endenden Schraffierlinien und in dem Unvermögen, eine gestreckte oder gar eine vollkommen gerade Linie korrekt herauszubringen. Man sehe dazu die oberen Begrenzungslinien des Schildes und die Maßstäbe an. Die Zeichnung von 1509 steht kompositionell fraglos unter dem Eindruck des Dürerschen Mariahimmelfahrtbildes: in die gleiche Wolkenkuppel türmt sich auf blumigem Grunde hoch auf das Gebäude von Emblemen. Nur sind statt der Engelsköpfe vier Windgötter verwendet, Reminiszenzen aus der Apokalypse könnte man sagen, wenn diese Elemente nicht schon vor Dürer in der deutschen Kunst da wären: Chronik der Sachsen 1492 in Mainz und Weltkarte des Hans Schnitzer von Armsheim 1482 (vgl. L. Baer in Monatsh. V, 1912, S. 447). Die Anlehnung an das Dürerbild, das seiner Kritik unterstellt war, das dem Martin Heß, wenn er wirklich mit dem »Schwager« Dürers identisch war, oft den Besuch des drängenden Jakob Heller einbrachte, kann sehr wohl nur eine spontane Regung sein. Mehr als auf Äußerlichkeiten erstreckt sich dieser Einfluß auch nicht. Denn aus Dürers zahlreichen Wappenzeichnungen läßt sich kein direktes Vorbild finden, wohl aber der beide, Dürers und Caldenbachs,

[27]) Mit Genehmigung Prof. Swarzenskis abgebildet. Städel. Institut Nr. 631. Oberdeutsche Schule, 16. Jahrh.

[28]) Vgl. die technisch sehr ähnliche Zeichnung: Lippmann 37.

Wappen verbindende Zug aus gemeinsamer Quelle: die Wappen des Meisters des Amsterdamer Kabinetts.

Sehr zu beachten ist auf M. Caldenbachs Zeichnung die stark eingeschränkte Verwendung der sonst breit flatternden Helmzier, auch die variante Profilstellung der im Alter verschieden charakterisierten Köpfe der Windgötter. Die Zeichnung des Visierwappens enthält moderne Elemente, um das Schlagwort der schon angebrochenen Kunstepoche zu vermeiden. Zu einem Werk Dürers steht die Zeichnung des Martin Caldenbach von 1509 in einem sehr erstaunlichen, nahen Verhältnis: zu den Illustrationen Dürers in Maximilians Gebetbuch. Das Vergleichungsmaterial ist aber bei M. C. zu gering im Verhältnis zu der Fülle auf Seite Dürers. Zu bedenken ist aber auch, daß das Gebetbuch 1515, die Zeichnung des M. C. 1509/10 datiert ist. Jedoch der formale Gedanke und das ornamentale Empfinden ist von einer bestrickenden Ähnlichkeit, man vergleiche die Engelsköpfe mit den verschnörkelten Haaren, die Windgötter, die Pflanzenbehandlung (vgl. Gebetbuch des Kaiser Max, Faksimile von F. Bruckmann-München Fol. 16, 19 u. a.). Das vielleicht als M. Caldenbachs Wahlspruch (Abb. 1 u. 2) aufzufassende »Soli deo Gloria« findet sich auch bei Dürer auf dem Wappen des Tschertte von 1521 (B. 170. — V. Scherer, S. 309). Die Kronenzeichnung ist als signierte Arbeit von besonderem Wert. Die Form der Krone kehrt in der mittelrheinischen Kunst sehr oft wieder, um Beispiele zu geben, verweise ich auf die Jupiterkrone im Hausbuch und auf die Marienkrone des Rosenkranzbildes in der Städtischen Sammlung in Heidelberg, das aus der Frankfurter Predigerkirche verschleppt ist (Jacquius Chronik im St. Archiv Frankfurt!). Zur Erklärung zitiere ich Dürers Gedicht auf den vom Kreuz abgenommenen Christus:

»Hie leit die große Kron der Ehren
Die all unser Sund thut verzehrn.«

(1510. Lange-Fuhse, S. 89.)

Der Adler von 1509 hat jedenfalls in Dürers Werk nichts Entsprechendes. Als älteres Gegenstück wäre vielleicht das erste (jüngere!) Greifenwappen im Hausbuch heranzuziehen, obwohl das Tier ein gut Teil unpersönlicher ist als der Adler des M. Caldenbach.

Auch noch älter in ihrer rein gothischen Form, aber doch schon näher verwandt sind dem Caldenbachschen Adler die Wormser Drachen (Abb. 5). M. Caldenbach kannte ja den Holzschnitt, und wenn die über N. Nyfergalt zusammengestellten Urkunden richtig sind, so war der Künstler in Frankfurt, als M. C. eben geboren war, 1475. N. Nyfergalt steht aber in sehr naher Beziehung zum Meister des Amsterdamer Kabinetts. Der linke Drache, die dekorativen Elemente wie Laubwerk, Architektur und die als Träger des Gesprenges fein komponierten Konsolen lassen sich mühelos aus dem graphischen Werk des Meister des Amsterdamer Kabinetts herleiten. Erwähnen möchte ich aber, daß der Drache mit Hörnchennase schon auf dem schönen Grabmal des Heilman von Praunheim

im Frankfurter Dom, 1472 datiert, auftritt. (Abgebildet in Neujahrsbl., Frankfurt 1878, Taf. II.) Namentlich die fabelhafte Verteilung von Licht und Schatten hat doch um diese Zeit außer dem Wormser Wappen nur noch der Meister vom Amsterdamer Kabinett. Oben habe ich die Städelzeichnung in diese Betrachtung hineingezogen (Abb. 6). Sie ist im Motiv dem Drachenpaar von Worms gleich. Aber der Künstler dieses Federrisses ist dem Wormser Zeichner um ein gewichtiges Erlebnis voraus: seine Seele beherrschen die irgendwo geschauten Leiber sich räkelnder Löwen. Eine leise Ähnlichkeit an das apokalyptische Tier Dürers klingt aus dem oberen Kopf. Aber das menschengesichtige Tier unten geht direkt auf Schongauer zurück. Verwandt ist ihm auch der bedeutend ausdruckslosere Drache auf dem Nothelferbild im Historischen Museum in Frankfurt, das aber im ganzen nach H. Naumanns Feststellung nur eine Kollektion von Schongauertypen ist. Das ist nun eine ganze Reihe von teils nur lokalstilistischen Verwandtschaften, teils aber auch direkten Fühlungen mit einer eng begrenzten Schule. Es wäre ja bei unseres Martin mutmaßlichem Alter nicht unmöglich, daß er nach der väterlichen Lehre noch Martin Schongauer persönlich kennen gelernt hat. Zu den drei sicheren Werken des Martin Caldenbach möchte ich jetzt eine Zuschreibung versuchen: die Städelzeichnung, und zwar aus technischen Gründen: die ihm eigentümlichen Häkchen, die unsicheren, langgezogenen Doppellinien finden sich auf der Städelzeichnung wie auf der Abbildung 1, dem Visierwappen. Da der Graphiker M. Caldenbach spätestens von 1490 an zu supponieren ist, so wäre, da ein direktes Schülerverhältnis zu Dürer weder aus seinem Lebensalter, noch aus den sicheren Werken seiner Hand wahrscheinlich ist, seine mögliche Stilstufe vor 1500 durch die Städelzeichnung angedeutet. An der Hand der drei sicheren Wahrzeichen wird schon die nächste Zeit aus der Buchillustration und den Kabinetten zweifellos neues Material für den jetzt gefundenen Martin Caldenbach zutage fördern. Auch seine Schriftzüge werden ein guter Helfer sein. Die Conrad Merkel-Frage und das ihm zugeschriebene Monogramm M. C. (J. Heller, Dürer, 1831, S. 32. — Nagler, Monogr. IV, S. 528, II, Nr. 400) wird zu prüfen sein. Die Chronik der Sachsen von 1492 und ihre mit h und h. r. signierten Holzschnitte (s. Literatur in der Einleitung) scheiden natürlich aus. In Betracht kommt die Zeit von ca. 1490—1507. Dann, nachdem er städtischer Beamter geworden war, um günstigere Lebensbedingungen zu haben, wird M. Caldenbach vielleicht Zeichnungen gemacht, aber kaum noch gemalt haben. Der »Martin Heß« war die 10 letzten Jahre seiner Lebenshöhe versteckt unter einem städtischen Beamten. Hierbei mag man an einen ähnlich lang vergessenen denken, an den Holländer Meindert Hobbema. Er ist 40 Jahre seines Lebens städtischer Weinkontrolleur gewesen und hat schwerlich in dieser Zeit mehr etwas gemalt. (Prof. C. Neumann-Heidelberg verdanke ich manchen berichtigenden Hinweis in dieser Arbeit.) Den »Maler« Martin Caldenbach lasse ich diesmal aus der Diskussion, mit guten Gründen. Denn die für ihn in Frage stehenden Malereien entbehren, bei eingehendster und viel-

seitiger stilkritischer Beleuchtung, fast ganz der historischen Fixierung, die durchaus nicht unmöglich ist. Darf ich als einen treffenden Beleg die beiden schönen Porträts im Städel, Mittelrheinischer Meister um 1505 (s. Katalog und Rieffel a. a. O.), anführen: soweit ich die Literatur über diese Bilder übersehe, ist nirgends erwähnt, daß sich auf dem einen ein Monogramm findet, eine zweifellos echte Signatur R. O. oder, wie H. Naumann liest: I. R. O. Auch der Städeldirektion ist diese Tatsache bekannt, aber in keiner der bekannten Besprechungen der Bilder erwähnt. Also da ist noch eine Vorarbeit nötig, die in der Unruhe unserer Tage jetzt nicht überall durchführbar ist. Ist diese Arbeit geschehen, dann wird auf gesicherter historischer Basis auch der zweifellos existierende Maler Martin Caldenbach zu dem gefundenen Graphiker sich ergeben.

DER DOM ZU REGENSBURG.

VON

REGIERUNGS- UND BAURAT A. D. HASAK.

Mit 1 Abbildung.

Die Baugeschichte des heute vor uns stehenden prächtigen Domes zu Regensburg lautet überall unbestritten: Am 20. April 1273 brannte der alte romanische Dom ab. 1275 legte der damalige Bischof Leo den Grundstein zum Neubau. 1276 wurde dieser Bau [teilweise?] eingeweiht. 1280 vollendete ihn der Nachfolger Heinrich, Graf von Rotteneck. Im Grundriß ähnelt er völlig der Kirche St. Urbain zu Troyes, welche Papst Urban IV. 1262 auf der Stelle seines väterlichen Hauses aufführen ließ. Grundriß und vielleicht auch Teile des Aufrisses zu Regensburg dürften also aus Troyes stammen.

Der Augenschein wie die Urkunden lehren jedoch, daß diese Baugeschichte irrig ist. Schon im Äußern ruft die Südseite lebhafte Bedenken dagegen wach, daß ihre Einzelheiten erst nach 1273 entstanden sein sollen. Betritt man aber das Innere und betrachtet den Ostchor des südlichen Seitenschiffes, dann sieht man sich Formen gegenüber, welche sicher schon zwischen 1230 und 1240 gezeichnet und gemeißelt worden sind. Für das mittelalterlich geschulte Auge kann darüber kein Zweifel bestehen, besonders bei dem Anblick der verzierten Basen. Dazu kommt, daß man selbst in den Ostteilen des Domes drei bis vier Baumeisterhänden begegnet, welche so abweichende Einzelheiten zeichnen, daß das alles nicht zwischen 1273 und 1280 entstanden sein kann. Was hätte man aber 1280 in Benutzung nehmen können, wenn nicht diese Ostteile des Domes? — Das, was zwischen dem Brande und 1280 entstanden sein kann, ist dem Augenschein nach der Hauptchor von unten auf und

die oberen Teile des Kreuzschiffes. Dort wird im Westen eine Abschlußwand aufgeführt worden sein. Auch die Südwand des südlichen Seitenschiffes wie die Südwand des Hochschiffes ist damals vollendet worden.

Trägt man nun die vorhandenen Urkunden zusammen, so bestätigen dieselben vollauf den Augenschein. Schon 1250 bittet das Domkapitel um Gaben für den Dom, in oder an dem seit langer Zeit gearbeitet würde, der aber immer noch unvollendet sei. Die Urkunde lautet [1]):

»Venerabilibus in Xpo patribus et fratribus omnibus Archiepis, Epis, Abbatibus, prepositis, decanis, plebanis, vicariis et aliis Ecclesiarum rectoribus universis hanc paginam inspecturis C. dei gra prepositus, H. decanus, totumque majoris Ecclesie Capitulum in Ratispona orationes devotas in dno cum salute. Beatus Petrus aplorum princeps Ratisponensem sibi fundavit Eccliam. Sane cum templum ejus patiatur ruinam, licet in eo jam longo tempore sit laboratum, attamen necdum plene est perfectum et nos tam gravibus expensis non sufficimus ad tam salubre opus perficiendum sine Xpi fidelium auxilio: qua propter rogamus . . . Datum Ratispone anno domini 1250. X. Kalendas Decembris.«

[Den in Christus ehrwürdigen Vätern und Brüdern, allen Erzbischöfen, Bischöfen, Äbten, Pröpsten, Dechanten, Pfarrern, Vikaren und anderen Leitern von Kirchen, allen, welche dieses Blatt sehen werden, C. von Gottes Gnaden Propst, H. Dechant und das ganze Domkapitel in Regensburg fromme Gebete im Herrn mit Gruß! Der heilige Apostelfürst Petrus hat sich die Regensburger Kirche gegründet. Da sein Tempel in der Tat einzustürzen droht und, obschon in ihm schon lange Zeit gearbeitet wird, er immer noch nicht völlig fertig ist und wir so schweren Ausgaben nicht gewachsen sind, um einen so heilbringenden Bau zu vollenden ohne die Hilfe der Christgläubigen, deswegen bitten wir . . . Gegeben Regensburg im Jahre des Herrn 1250, am 22. November.]

Ein Neubau war also 1250 seit langer Zeit im Gange und weit fortgeschritten, so daß man die volle Fertigstellung ins Auge faßte. Denn daß gewöhnliche Wiederherstellungsarbeiten in einem holzgedeckten, romanischen Dom nicht allzuviel Zeit in Anspruch nehmen können, liegt nahe. Solche können nicht gemeint sein. Etwas anderes wäre es, wenn man dem alten Bau an Stelle seiner Holzdecken Gewölbe nachträglich eingezogen hätte, wie das ja bei Hunderten von holzgedeckten romanischen Kirchen so geschickt vorgenommen worden ist, daß man die dergestalt entstandenen Bauten heute für solche aus einem Guß ansieht und sie einem besonderen Stil, dem sogenannten Übergangsstil, zuschreibt. Aber dann hätte der Dom 1273 nicht funditus abbrennen können und stände noch heute vor uns wie der zu Augs-

[1]) Ried, Codex chron. dipl. Episcopatus Ratisponensis. 1816. I. 428.

burg, zu Bamberg, zu Speyer, zu Mainz usw. Man hatte eben seit langer Zeit einen Neubau unternommen, weil der alte Bau einzustürzen drohte.

Widersprechen dieser Annahme irgendwo anders die gotischen Einzelheiten an Neubauten mit sicherem Baubeginn? — Durchaus nicht. In Köln ist der Dom 1248 begonnen worden; 1285 war der Kapellenkranz um den Chor annähernd fertig, da in einer Kapelle schon ein Altar gestiftet wird, 1320 bezieht das Domkapitel den neuen Chorbau [2]). In die Reihenfolge der Kölner Einzelformen lassen sich die des Regensburger Domes gut einfügen, wenn sie auch von anderen französischen Bauplätzen herstammen als die des Kölner Domes. Denn das dürfte sicher sein, daß zur Zeit der Einführung der Gotik nach Deutschland die Baumeister nach Frankreich zogen, um die neue Kunst dort zu erlernen; daß daher die Entwicklung und der Fortschritt der Frühgotik in beiden Ländern gleich schnell vor sich ging, wenn auch die deutschen Bauten schon damals eine besondere Abtönung zeigten, da ihre Baumeister eben Deutsche und nicht Franzosen waren. Erst zu hochgotischer Zeit zwischen 1300 und 1400 findet eine eigene Entwicklung in Deutschland selbst statt, da die Baumeister ersichtlich nicht mehr nach Frankreich ziehen.

Solange der Neubau eines Domes währte, mußte natürlich der alte Dom weiter benutzt und instand gehalten werden. Selbst wenn dieser alte Dom abbrannte und dadurch den Anstoß zu einem Neubau gab, mußte der alte Dom zuerst wiederhergestellt werden, um dem Domkapitel weiterhin Unterkunft zu gewähren. Denn die abgebrannten Decken und Dächer eines verhältnismäßig kleinen romanischen Domes ließen sich sehr viel billiger und schneller wiederherstellen als die Riesenhallen eines neuen gotischen Baues hervorzaubern.

So war es auch in Köln der Fall gewesen. Kurz nach der Grundsteinlegung für den Neubau 1248 brannte der alte Dom ab. Man stellte letzteren wieder her und lebte noch lange Jahrzehnte, ja Jahrhunderte in ihm, da er erst gegen 1500 völlig abgebrochen wurde. In ähnlicher Weise behalf sich das Regensburger Domkapitel.

Der Neubau war lange Zeit vor 1250 außerhalb des alten Domes begonnen worden. Die Kosten für diesen Neubau waren natürlich große. Um diese aufzubringen, diente der zuerst vorgeführte Bittbrief des Domkapitels von 1250.

Der alte Dom bedurfte aber ebenfalls der Unterhaltung und der Ausbesserung. Zu diesem Zweck erläßt der damalige Bischof Albert I. gleichzeitig ein Bittschreiben. Dasselbe lautet [3]):

»Dominis et fratribus in Xpo Reverendis Prelatis quibuscumque, nec non plebanis atque Vicariis universis, ad quos littere iste pervenerint, Albertus miseratione divina Epus Eeclie Ratispon. orationes in domino cum reverentia et sincera in dno Karitate. Quia Eeclia nra Kathedralis et indecora et ex vetustate ac

[2]) Hasak, Der Dom zu Köln. Berlin 1911. S. 29 ff.

[3]) Ried, Codex chron. dipl. Episc. Ratisp. I, 428 u. 429.

impulsu procellarum minitans casum indiget adjuvari nec ad hoc ipsa in se, nec in filiis suis, per quorum deberet subsidium respirare, gwerris continuis et adversitatibus attrita sibi sufficiat, suffragium proximorum cogimur invocare. Karitatem ergo vestram monemus in domino et supplicamus cum attentione, quatinus petitores nros et nuntios, Chunradum plebanum de Langendorf latorem presentium cum suis sociis pia compassione moti benigne recipere et caritative pertractare caretis, et subditos vestros fideles Xpi, qua decet et convenit, diligentia inducere studeatis, ut de bonis a deo sibi collatis emendationi fabrice nostre pias elemosinas et grata conferant subsidia . . . Datum apud Castrum nrum Stouffe anno Incarnationis domini 1250 VII Kalendas Decembris, Indictione VIII. Pontificatus nri anno quarto.«

[Den in Christus zu verehrenden Herren und Brüdern, allen Prälaten wie auch den gesamten Pfarrern und Vikaren, zu denen dieser Brief kommt, Albert durch Gottes Erbarmung Bischof der Regensburger Kirche, Bitten in dem Herrn mit Verehrung und aufrichtiger Liebe in dem Herrn. Weil unsere Kathedralkirche sowohl ungeziert ist, wie ihr auch durch das Alter und den Winddruck der Einsturz droht, so ist Hilfe nötig. Da sie hierzu weder in sich noch in ihren Söhnen, durch deren Unterstützung sie bestehen muß, genügend stark ist und durch beständige Kriege und Unglücksfälle aufgerieben, so sind wir gezwungen, die Hilfe der Nächsten anzurufen. Wir ermahnen also Eure Liebe in dem Herrn und bitten inständig, daß Ihr unsere Sammler und Boten, den Pfarrer Konrad von Langendorf, den Überbringer dieses, mit seinen Genossen in gütigem Mitleid freundlich aufnehmt und ihn mildtätig behandeln laßt und daß Ihr Euch bemüht, Eure untergebenen Christgläubigen, soweit es möglich und schicklich ist, mit Fleiß dahin zu bringen, daß sie von den ihnen von Gott gegebenen Gütern zur Besserung unseres Baues fromme Almosen und gütige Unterstützungen geben . . . Gegeben bei unserem Schlosse Stauff im Jahre der Fleischwerdung des Herrn 1250, am 25. November, in der 8. Indiktion, im 4. Jahr unseres Pontifikats.]

Hier handelt es sich also nur um die Ausbesserung und den Schmuck der alten Domkirche. Für diesen alten bestehenden Bau wie für den Neubau wird getrennt gesammelt. Der Bischof sendet für den alten Bau seine eigenen Sammler aus, das Domkapitel gleichzeitig die seinen für den seit langer Zeit schon unternommenen Neubau.

Vier Jahre später, 1254, gibt Papst Innozenz ebenfalls einen Ablaß, und zwar ersichtlich für beide Zwecke. Die Bulle lautet [4]):

»Innocentius Epus servus servorum dei, universis Xpi fidelibus per Ratispon. Patavien. et Frisingen. Civitates et dioceses constitutis salutem et aplcam ben . . . Cum igitur, sicut dilecti filii . . . decanus et Capitulum Ratispon. Ecclie nobis in-

4) Ried, Cod. chron. dipl. Epsicop. Ratispon. I, 440 u. 441.

sinuaverunt, iidem Eccliam ipsam, que in pluribus reparatione indiget, reparare inceperint opere sumtuoso et hmoi Consumationem operis fidelium caritativis subventionibus indigeant adjuvari: Universitatem vestram rogamus, monemus et hortamur attente in remissionem vobis peccatorum injungentes, quatinus de bonis a deo collatis pias elemosinas et grata eis caritatis subsidia erogetis, ut per subventionem vestram opus hmoi valeat consummari . . Datum Anagnie, Idus Augusti, Pontificatus nri anno XII.«

[Innozenz Bischof, Diener der Diener Gottes allen Christgläubigen der Regensburger, Passauer und Freisinger Städte und Diözesen Gruß und apostolischen Segen . . . Da also, wie die geliebten Söhne . . . Dechant und Kapitel der Regensburger Kirche uns mitgeteilt haben, sie diese Kirche, welche in vieler Hinsicht der Wiederherstellung bedürftig ist, durch einen prachtvollen Bau zu erneuern angefangen hätten und da sie zur Vollendung des Baues durch die Liebesgaben der Gläubigen unterstützt werden müßten, so bitten, erinnern und ermahnen wir euch alle, zur Vergebung eurer Sünden, von den Gütern, die euch von Gott gegeben sind, fromme Almosen und ihnen passende Hilfe der Liebe zu zahlen, damit durch eure Unterstützung der Bau vollendet werden kann. . . . Gegeben Anagni, den 13. August, im 12. Jahr unseres Pontifikats.]

Der Wortlaut dieses päpstlichen Ablasses von 1254 beseitigt jeden Zweifel hinsichtlich der Auslegung des zuerst beigebrachten Bittschreibens des Domkapitels von 1250. Es handelt sich um einen angefangenen, prächtigen Neubau. Wir finden den gleichen Wortlaut in dem Ablaß desselben Papstes Innozenz IV. für den Neubau des Kölner Domes vom 21. Mai 1248 [5]).

». . . Sane famosa et honorabilis Coloniensis ecclesia de novo, sicut accepimus, casu miserabili per incendium est consumpta. Cum autem venerabilis frater noster archiepiscopus et dilecti filii capitulum Coloniense ecclesiam ipsam, in qua trium beatorum magorum corpora requiescunt, reparare cupiant opere sumtuoso. . . .«

[. . . Die so berühmte und ehrwürdige Kölner Kirche ist von neuem, wie wir erfahren haben, durch einen schlimmen Zufall vom Feuer vernichtet worden. Da aber unser ehrwürdiger Bruder, der Erzbischof, und die geliebten Söhne, das Kölner Kapitel, diese Kirche, in welcher die Körper der hl. drei Könige ruhen, durch einen prächtigen Bau zu erneuern wünschen, . . .]

Der Neubau war zu Regensburg also tatsächlich 1250 und 1254 seit langer Zeit im Gange. Damit rückt der Regensburger Dom unter die ersten, völligen Neubauten der Gotik Deutschlands, wie die Liebfrauenkirche zu Trier, 1227 begonnen, die St. Elisabethkirche zu Marburg, 1235 begonnen, und der Dom zu Köln, 1248 begonnen.

5) Hasak, Der Dom zu Köln. Berlin 1911. S. 17.

Nach fast 20 Jahren, am 20. April 1273, brennt der alte Dom ab. Die Prüfeninger Jahrbücher berichten [6]):

»1273... Ecclesia santi Petri Ratispone cum multo ornatu et omnibus campanis et multa parte civitatis incendio conflagravit, tempore paschali, 12. Kal. Maii, feria 5. ebdomade secunde.«

[1273... Die Kirche des heiligen Petrus zu Regensburg ist mit vieler Ausstattung, allen Glocken und einem großen Teil der Stadt abgebrannt, in der Osterzeit, am 20. April am 5. Tage der 2. Woche.]

Ebenso erzählen die Osterhofner Jahrbücher [7]):

»M°CC°LXXIII° ... Eodem anno feria V^a post dominicam Misericordie domini. cathedralis ecclesia Ratispone cum palacio episcopali et optimis campanis incendio totaliter est consumpta.«

[1273. ... Im selben Jahre am 5. Tage nach dem Sonntag Misericordia domini ist die Kathedralkirche zu Regensburg mit dem bischöflichen Palast und den besten Glocken durch eine Feuersbrunst völlig zerstört worden.]

Da der Neubau immer noch nicht fertig war, mußte der alte Dom notdürftig wiederhergestellt werden. 1274 geben eine große Anzahl deutscher und fremder Bischöfe, welche zu Lyon auf dem Konzil versammelt waren, hierfür einen Ablaß [8]):

»Nos Chunradus dei gra Frisingensis Ecclesie Epus, omnibus presens scriptum intuentibus volumus esse notum, quod cum Ecclesia Ratisponensis casu fortuito ignis voragine funditus est destructa, nec sine auxilio fidelium et consilio salutari valeat reformari, auctoritate dni nri Ihu Xpi et beatorum aplorum Petri et Pauli confisi suffragio omnibus elemosinas suas conferentibus et subsidium fabricam et eandem, contritis et confessis 40. dies criminalium et centum venialium misericorditer relaxamus, dum tamen de dyocesani processerit Voluntate, presentibus usque ad consummationem operis valituris. Datum Lugduni in Concilio generali anno domini 1274. VII. Idus Maii.«

[Wir Konrad durch Gottes Gnade Bischof der Freisinger Kirche wollen, daß allen denen, welche das gegenwärtige Schreiben sehen, kund sei, daß, da die Regensburger Kirche durch einen Zufall von Grund aus durch eine Feuersbrunst zerstört worden ist und nicht ohne die Hilfe der Gläubigen und heilsamen Rat wiederhergestellt werden kann, wir durch die Macht unseres Herrn Jesus Christus und im Vertrauen auf die Hilfe der hl. Apostel Petrus und Paulus allen denjenigen, welche ihre Almosen und Hilfe zu diesem Bau beitragen, unter Reue und gebeichtet 40 Tage Todsünden und 100 Tage läßlicher barmherzig erlassen. Wenn dies dem Willen des Diözesanbischofs entspricht, gültig

[6]) Monumenta Germ. histor. Script. 17. Hannover 1861. S. 608.

[7]) Ebenda.

[8]) Ried, Cod. chron. dipl. Episc. Ratisp. 1816, I, 530 u. 531.

bis zur Vollendung des Baues. Gegeben zu Lyon auf dem Allgemeinen Konzil im Jahre des Herrn 1274 am 9. Mai.]

Hier wie nach dem Chronicon Austriacum ist der Brand durch unglücklichen Zufall entstanden [9]):

»MºCCLXXIII.... Ratispone Episcopatus igne domestico consumitur.«

[1273.... Zu Regensburg ist der Bischofssitz durch ein Feuer im Hause vernichtet worden.]

Daher dürften die späteren Chronikenschreiber zu Unrecht von einem Blitzschlag berichten, ebenso wie sie die Baugeschichte entgegen den bisher aufgeführten Nachrichten der Zeitgenossen irrig dargestellt haben.

Dieser alte Dom ist noch 1296 vorhanden, denn wir lesen folgendes [10]):

»Anno Domini 1296.... Heinricus Ratisponensis episcopus dictus de Rotenekke moritur ... Sepulchrum similiter sibi longe ante ad 12 annos fabricavit et previdit iuxta altare beate Virginis in maiori, veteri tamen, ecclesia Ratisponensi.«

[Im Jahre des Herrn 1296 ... stirbt Heinrich, der Regensburger Bischof, genannt von Roteneck. ... Ebenso hatte er sich lange vorher gegen 12 Jahre ein Grabmal errichtet und vorgesehen neben dem Altar der hl. Jungfrau in der Regensburger Domkirche, jedoch in der älteren.]

Dagegen suchte sich vor 1299 Hailwig von Lupurch im neuen Dom ihr Grab aus [11]):

»Nos Chunradus de Lupurch presentibus confitemur et constare volumus universis presentia inspecturis, quod cum dilecta uxor nostra felicis memorie dna Hailwigis, filia nobilis viri quondam dni Friderici Lantgravii dicti de Leutenberg viva suique compos de nostro beneplacito et assensu Ratispone in nova Ecclesia Kathedrali ante altare beati Andree apostoli sepulturam elegerit ... Datum et actum Ratispone anno Domini 1299 in crastino beate Lucie Virginis.«

[Wir Konrad von Luppurg bekennen den Gegenwärtigen und wollen allen, die das Vorliegende sehen werden, bestätigen, daß unsere geliebte Gattin glückseligen Angedenkens, Herrin Hailwig, Tochter des edlen Mannes, einst Herr Friedrich Landgraf genannt von Leutenberg, zu Lebzeiten und ihrer mächtig mit unserer Zustimmung und Zufriedenheit ihre Grabstelle in der neuen Kathedralkirche vor dem Altar des hl. Apostels Andreas ausgewählt hatte.... Gegeben und verhandelt zu Regensburg im Jahre des Herrn 1299 am Tage vor Lucia, der hl. Jungfrau.]

Diese neue Domkirche war unter Heinrich Graf von Rotteneck (1277—1296) soweit fertiggestellt worden, daß sie benutzt werden konnte. Denn fertig war sie trotz alledem nicht, wie wir sehen werden. Man baute noch jahrhundertelang an ihr.

[9]) Rauch, Rerum Austriac. Script. 1793. II, S. 261.

[10]) Monum. Germ. hist. Script. 17. (Continuatio Ratisbonensis.) S. 417.

[11]) Ried, Cod. chron. dipl. Episc. Ratisb. I, 724 u. 725.

Wir lesen [12]):

»Anno Domini 1277. Leo Ratisponensis episcopus obiit in vigilia beate Margarete, qui rexerat Ratisponensem ecclesiam 18 annis, et vir multe literature et prudentie fuit. Cui successit dominus Heinricus comes de Rotenekke, eiusdem ecclesie canonicus et archidyaconus. Qui cathedralem ecclesiam beati Petri consumptam Ratispone et destructam incendio, et ab antecessore suo reedificari inceptam sumptuoso opere quod et materiam superabat, ut ad finem perduci posset, multis laboribus procuravit et multa preciosa ornamenta Ratisponensi ecclesie et aliis tradidit.«

[Im Jahre des Herrn 1277. Leo der Regensburger Bischof stirbt am Vorabend von S. Margarete, welcher die Regensburger Kirche 18 Jahre geleitet hatte und ein Mann vieler Wissenschaft und Erfahrung gewesen ist. Ihm folgte Herr Heinrich Graf von Roteneck, dieser Kirche Kanonikus und Archidiakon, welcher die Kathedralkirche des hl. Petrus zu Regensburg, die verfallen und durch Feuer zerstört war und die sein Vorgänger begonnen hatte, in prächtiger Bauart wiederaufzubauen, mit großen Mühen verwaltete, damit sie zur Vollendung gebracht werden könne. Viele kostbare Gewänder gab er der Regensburger Kirche und den anderen.]

Über den Anfang des Neubaues spricht Eberhard, welcher erst nach 1305 seine Annalen verfaßte, nicht. Er schreibt den Beginn des Wiederaufbauens dem Bischof Leo (1269—1277) und die Bemühungen auf Beendigung dem Bischof Heinrich (1277—1296) zu. Aber wie Heinrich den Dom nicht vollendet, sondern nur bis zur Gebrauchsfähigkeit fertiggestellt hatte, so hat ihn Leo auch nicht begonnen. Das lehren jedesmal die Urkunden wie der Augenschein.

Betrachten wir daher nun den Grundriß. Wie wir sahen, bestand 1296 noch der alte Dom, als der Vollender des neuen, Bischof Heinrich, starb, denn er läßt sich im alten Dom begraben.

Daß dabei unter dem alten Dom nicht etwa die Kapelle gemeint sein kann, welche am Nordrande des Kreuzganges heutzutage der alte Dom heißt, dürfte sicher sein, weil eine so kleine Kapelle nie ein Dom gewesen sein kann.

Nimmt man dagegen den heute noch dastehenden sogenannten Eselsturm als einen Westturm des alten Domes an und ergänzt daran einen romanischen Bau in den üblichen Abmessungen, dann löst sich das Geheimnis aller Bauvorgänge von selbst. Der Kreuzgang rückt dadurch in gehöriger Weise neben den Dom. Das nördliche Seitenschiff des alten Domes lag also genau dort, wo sich heute die gewölbten Räume an der Südseite des Kreuzganges befinden. Ihre Mauern bergen wohl noch alte Überreste des Domes. — Die Südseite des neuen Domes aber lag außerhalb des alten Domes, und so konnte jahrzehntelang gebaut werden, ohne den Gottesdienst im alten Dom zu stören. Weil der alte Dom noch bestand, als der Neubau nach dem Brand gebrauchsfähig gemacht werden sollte, so schnitt die südliche Seitenschiffs-

[12]) Monum. Germ. hist. Script. 17. (Eberhardi Archidiaconi Ratisponensis Annales.) S. 594.

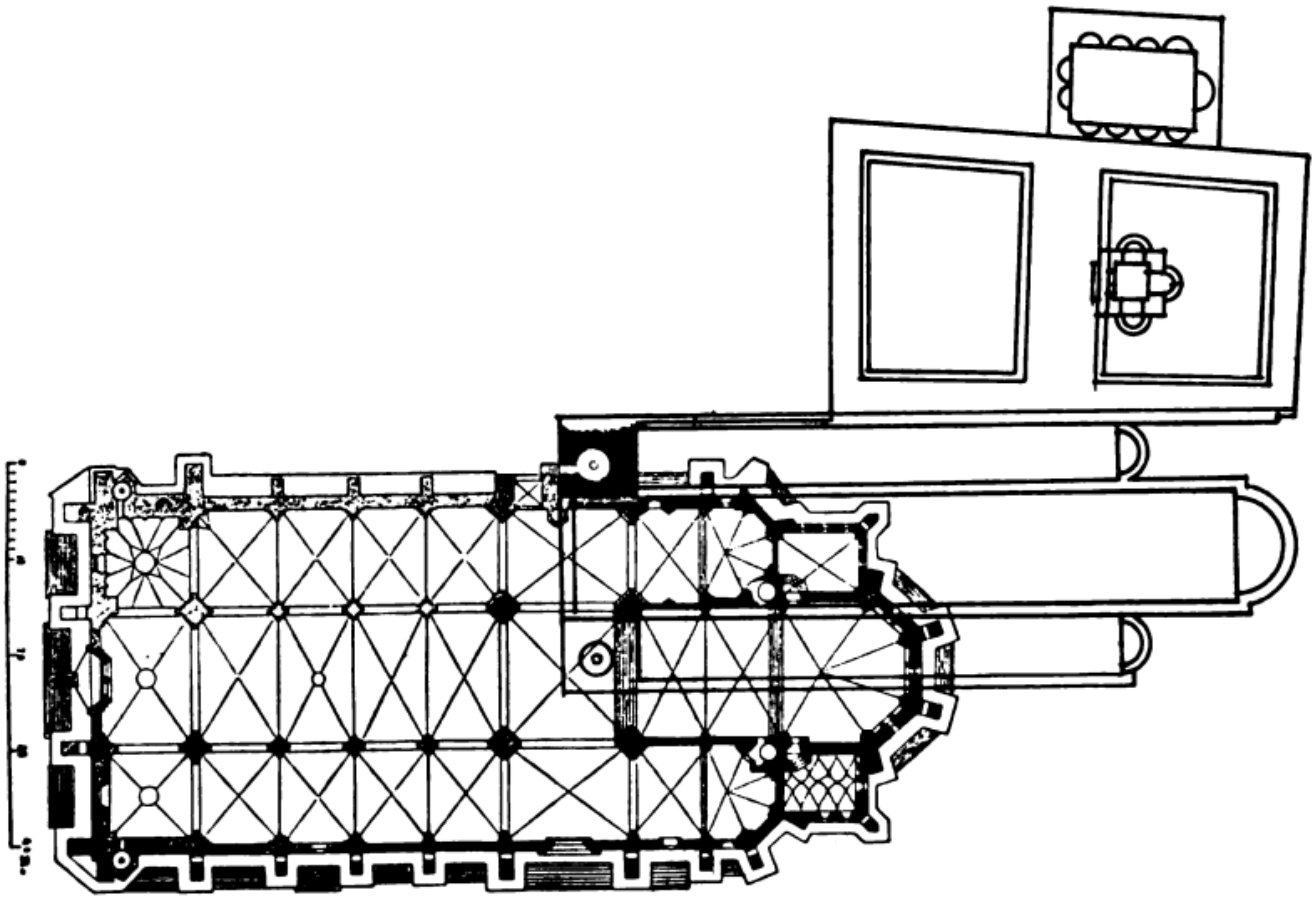


Abb. 1. Regensburg. Dom. Grundriß.

mauer durch den neuen Hochchor, der erst damals in Angriff genommen wurde, und drängte das Mittelfenster beiseite. So ungeschickt war natürlich im Mittelalter kein Dombaumeister, daß ihm das Hauptfenster aus der Mitte entrutscht wäre; ein Fehler, der überdies zu jeder Zeit gut gemacht werden konnte, wenn nicht ein feststehendes Hindernis diese Lage erzwungen hätte. Solche Unregelmäßigkeiten sind fast immer Zeugen für die tatsächliche Baugeschichte, aber nicht für die Ungeschicklichkeit des Mittelalters. Die Finsternis desselben sitzt zumeist in den Augen der Beschauenden von heutzutage.

Zu diesem Chor wird der Bischof Leo den Grundstein gelegt haben, wenn die späte Nachricht, die erst Wiguleus Hund 1582 beibringt, überhaupt begründet ist[13]. Er schreibt:

»Leo, ciuis cuiusdam Ratisbonensis filius, Ecclesiae eiusdem ciuitatis Decanus, vir magnae literaturae et prudentiae, interregni Romani tempore Alberto substituitur Episcopus, Anno 1262. Sub hoc Leone Anno 1273, aliqui 1272, Ecclesia Cathedralis S. Petri Ratisbonae igne coelesti penitus conflagrauit 12. Calend. Aprilis, ita ut etiam campanae et tintinabula liquescerent. Leo itaque Episcopus materia Templi iterum construendi comparata, Anno 1275 in S. Georgii Vigilia iacto fundamento primum

[13]) Metropolis Salisburgensis a Wiguleo Hund a Sultzenmos Ingolstadii 1582. S. 71 ff.

lapidem consecrauit et Patronum mutauit. Fuerat enim haec olim Ecclesia consecrata in honorem beati Remigij, Episcopi et Confessoris; unde Canonici dictae Ratisbonnensis Ecclesiae confraternitatem habebant cum Canonicis Ecclesiae Remigiensis, alias Remensis, ubi S. Remigius praefuit; Sed postea tot incendiis deuastata cum nouo edificio, et nouum etiam Patronum acquissiuit: Dedicata est enim in honorem S. Trinitatis et B. Mariae Virginis, et B. Petri, Principis Apostolorum, Anno 1276.«

[Leo, eines Regensburger Bürgers Sohn, Dechant der Kirche dieser Stadt, ein Mann von großer Belesenheit und Klugheit, wurde während des römischen Interregnums an Stelle Alberts Bischof, im Jahre 1262. Unter diesem Leo verbrannte die Kathedralkirche des hl. Petrus zu Regensburg 1273, nach anderen 1272, völlig durch himmlisches Feuer am 20. März, [!] so daß auch die großen und kleinen Glocken schmolzen. Der Bischof legte daher im Jahre 1275 am Vorabend von St. Georg, nachdem er Material zum Wiederaufbau des Tempels gekauft hatte, die Grundmauer, segnete den ersten Stein und änderte den Patron. Die Kirche war nämlich ehedem zu Ehren des hl. Remigius, des Bischofs und Bekenners, geweiht; weswegen die Domherren der besagten Regensburger Kirche eine Brüderschaft mit den Domherren der Remigischen, d. i. Reimser, Kirche, welcher der hl. Remigius vorgestanden hatte, besaßen. Da sie aber später durch so viele Brände verwüstet worden ist, hat sie mit dem neuen Gebäude auch den neuen Patron erhalten. Sie ist nämlich zu Ehren der hl. Dreieinigkeit und der hl. Jungfrau Maria und des hl. Apostelfürsten Petrus im Jahre 1276 geweiht worden.]

Daß die drei Chöre und ein Teil der drei Schiffe nicht in einem Jahre einschließlich der Gewölbe hergestellt werden konnten, selbst wenn man gleich nach dem Brande 1273 mit den Vorarbeiten begonnen hätte, ist selbstverständlich. Noch viel weniger ließen sich die drei bis vier Baumeisterhände in dieser kurzen Zeit erklären, welche nacheinander die so verschieden gearteten Einzelheiten gezeichnet haben.

Die Grundsteinlegung kann sich nur auf den Hochchor bezogen haben. Dieser kann ja in einem Jahre nach gehörigen Vorarbeiten während der Zeit von 1273 ab fertiggestellt worden sein. Zugleich wird die Überwölbung des südlichen Seitenschiffes und ein Teil des Hochschiffes zur Ausführung gelangt sein. So besaß man zusammen mit dem Rumpf des wiederhergestellten alten Domes einen gebrauchsfähigen Raum. Denn das Mittelschiff des alten Domes bildete die Fortsetzung des nördlichen Seitenschiffes im neuen Dom.

Nun konnte man wieder ruhig weiterbauen an der prächtigen neuen Kathedrale. Daher erzählt Hund von dem nachfolgenden Bischof Heinrich folgendes [14]):

»Henricus secundus, comes de Roteneck, comitis Rheinhardi de Roteneck filius, Archidiaconus et Canonicus Ratisbonensis eiusdem Ecclesiae factus est

[14]) Metropolis-Salisburgensis a Wiguleo Hund a Sultzenmos Ingolstadii 1582. S. 72.

Episcopus, Anno 1277. Rudolpho Romanorum Rege imperante. Hic, vendito suo patrimonio et Castro Roteneck, Ludouico Duci Boiariae, Ecclesiae Ratisbonensi, usuris et debitis oneratae succurrit, redditus Episcopales et Canonicorum praebendas copiose auxit; et inprimis Templum a Leone, Antecessore suo ceptum, sumptuoso opere exaedificare perrexit, illudque Anno 1280. absoluit; duas magnas campanas fieri curauit. . . .«

[Heinrich II., Graf von Roteneck, des Grafen Rheinhard von Roteneck, Archidiakonus und Domherr dieser Regensburger Kirche, wurde im Jahre 1277 Bischof, unter dem römischen Könige Rudolf. Dieser verkaufte sein väterliches Besitztum und Schloß Roteneck dem Herzog Ludwig von Bayern und half der mit Wucherzinsen und Schulden belasteten Regensburger Kirche. Er vermehrte die bischöflichen Einkünfte und die Präbenden der Domherren reichlich und förderte insbesondere den von seinem Vorgänger Leo angefangenen Tempel in prachtvoller Bauweise weiter auszubauen und vollendete ihn im Jahre 1280; zwei große Glocken ließ er machen. . .]

Daß auch damals der Dom nicht fertig war, ist allgemein zugegeben und bekannt. Wird doch erst gegen 1389 der Platz freigemacht für den Nordturm (der Westansicht). Hund ist also der Vater der irrigen Dombaugeschichte.

Es verbleibtnur noch das Verhältnis zu St. Urban in Troyes zu untersuchen.

Wir wissen nun, daß der Regensburger Dom viel früher als St. Urban begonnen worden ist. Man könnte also nur behaupten, daß St. Urban zu Troyes eine Nachahmung des Regensburger Domes ist; um so mehr, als zu Regensburg dieser Grundriß seit Jahrhunderten heimisch und von dort den neubesiedelten Ostmarken seit langer Zeit übermittelt worden ist.

In Regensburg selbst weist S. Emmeran, das Obermünster und St. Jakob denselben Grundriß in romanischer Fassung, die Dominikanerkirche St. Blasius ihn in gotischer auf. Gurk und Seckau haben ihn ersichtlich von hier erhalten. In Frankreich dagegen gehört er, wenn er auch nicht unbekannt ist, zu den Ausnahmen.

Zu hochgotischer Zeit aber wird er in Österreich, Böhmen und Schlesien unentwegt wiederholt, als wenn er dem Kunstempfinden wie den kirchlichen Gepflogenheiten dieser Gegenden einzig entspräche.

Damit die Dominikanerkirche nicht etwa als Beweis gegen die hier vorgetragene Zeitstellung des Domes beigebracht wird, so sei hier kurz darauf hingewiesen, daß deren Baugeschichte, ebenso irrig wie die Geschichte des Dombaues behandeltworden ist. Auch dort ist der Bau — und zwar der der drei Chöre — bald nach 1230 begonnen und nach 1275 allmählich verlängert worden. Die Einzelformen der Dominikanerkirche sind ein Beweis mehr für die Richtigkeit der im Vorstehenden gegebenen Baugeschichte des Domes. Die Regensburger Dominikanerkirche zählt ebenfalls zu den frühesten gotischen Neubauten in Deutschland.

Noch einige Worte über die Ostrichtung des Domes. Seine Achse scheint die des alten Domes zu überliefern und der Nordseite der alten Römermauer parallel

zu liegen. Auch der westliche und südliche Flügel des Kreuzganges weist auf diese Richtung noch hin. Die beiden anderen Kreuzgangflügel wie der sogenannte »alte Dom« und die Allerheiligenkapelle weichen dagegen von dieser Ostrichtung heftig ab. Ich habe nachgewiesen [15]), daß die Gepflogenheit, die Ostrichtung an der Tag- und Nachtgleiche zu bestimmen, während der julianischen Zeitrechnung jedesmal zu verschiedenen Ostrichtungen führen mußte, da ja mit dem Weiterschreiten der Jahrhunderte die tatsächliche Tag- und Nachtgleiche längst überschritten war, wenn man an der julianischen Tag- und Nachtgleiche den Sonnenaufgang beobachtete. Auch aus diesem Grunde dürften beide Kapellen erst dem 12. Jahrh. angehören. Eine genaue Feststellung der Achsen der verschiedenen Gebäude würde ergeben, ob das alte Domgebäude parallel zur alten Römermauer und rechtwinklig zur Via praetoria gestanden hat und daher wohl noch in römisch-christlicher Zeit errichtet worden ist, also zwischen 313 und 400.

DIE UNZULÄNGLICHKEIT DER HILDEBRANDISCHEN RAUMÄSTHETIK.

VON

FRITZ HOEBER.

Die in Adolf Hildebrands »Problem der Form in der bildenden Kunst« zum Ausdruck gelangte Raumästhetik stellt eine Reaktion dar auf die künstlerische Unkultur des verwilderten Naturalismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Darauf beruht ihr praktischer Erfolg und ihre theoretische Bedeutung. Wie jede erfolgreiche Theorie strebte sie aber weit über den ihr angemessenen Wirkungsbezirk hinaus, und es bedurfte nur der Darstellung ihrer extremen Konsequenzen und ihrer Anwendung auf die unermeßliche Vielfältigkeit der lebendigen Kunst, wie sie Hans Cornelius in seinen »Elementargesetzen der bildenden Kunst« zu geben versucht hat [1]), um ihre Unzulänglichkeit als normative Ästhetik der bildenden Künste offensichtlich darzutun: Man bemerkte nun allgemein die prinzipiellen Fehler ihrer zu eng und zu einseitig gefaßten Voraussetzungen. Man erkannte die beschränkte

[15]) Hasak, Der Kirchenbau des Mittelalters. Leipzig 1913. S. 108. (Handbuch der Architektur.)

[1]) Elementargesetze der bildenden Kunst. Grundlagen einer praktischen Ästhetik. Leipzig und Berlin 1908. Auf S. VI des Vorworts schreibt H. Cornelius: »......die Gedankengänge der wissenschaft-ästhetischen Untersuchung stehen in enger Verwandtschaft und zu einem großen Teil in unmittelbarem Abhängigkeitsverhältnis zu den Ausführungen in Hildebrands »Problem der Form in der bildenden Kunst«; in der Tat sind sie im Lauf der Jahre aus einem Zyklus akademischer Vorlesungen erwachsen, den ich über Hildebrands Buch gehalten habe«.

Geltung des raumkünstlerischen Axioms im bildenden Kunstwerk. Man erfuhr, daß die Zahl der Meisterwerke, die der Hildebrandischen Theorie nicht entsprechen, diejenige der ihr entsprechenden Kunstwerke weit überstieg. Zudem hatte sich im allgemeinen Empfinden die ästhetische Dominante verschoben: An Stelle des rationellen Formalismus, der seinen theoretischen Ausdruck in dem 1893 erschienenen »Problem der Form« fand, ist heute wieder eine gefühlsmäßigere Auffassung des Kunstwerks getreten, die in einem bewußten Gegensatz zu allem dinghaften Sensualismus und seiner Verräumlichung der inneren ästhetischen Vorgänge steht. Diese Auffassung unterscheidet streng zwischen dem extensiven des materiellen Kunstgegenstandes und den intensiven Impressionen des »ästhetischen Objekts«, des Produktes unseres inneren, anschaulichen Erlebens. Diese so wesentliche Unterscheidung wird aber von der Hildebrandischen Raumästhetik konsequent ignoriert, und dadurch gelangt sie nicht nur zu ganz falschen Synthesen, sondern auch zu höchst verhängnisvollen Wertungen.

1. Die prinzipiellen Fehler der ästhetischen Voraussetzung.

Die Behauptung, »die bildende Kunst sei Gestaltung für das Auge oder für die Bedürfnisse des Auges«, erscheint in dieser unterschiedslosen Allgemeinheit keineswegs richtig: denn nicht jedes Sehen ist zugleich ein ästhetisches Sehen. Das praktische Sehen des Alltags besteht wesentlich in einem Rekognoszieren von quantitativ definierten Merkmalen, wie des Artunterschieds, der körperlichen Ausdehnung, der räumlichen Stellung. Dahingegen bedeutet das ästhetische Apperzipieren ein weit intensiveres Eindringen, »Sicheinfühlen« in die Eigenart des in Frage stehenden Gegenstandes, dessen sämtliche Eigenschaften aus dem Quantitativen eines bloß räumlichen Daseins in die qualitative Sphäre unseres eigenen, intensiven Bewußtseinslebens überführt worden. »Sinnliche Qualitäten sind nicht eo ipso auch Formen. Nicht jeder, der gesunde offene Sinne hat, ist formenempfindlich. Erst das Außersinnliche macht die sinnlichen Qualitäten zu Formen«, sagt Broder Christiansen [2]).

Als ästhetisches Resultat dieser Vermengung von praktisch interessiertem Erkennen und transzendentem Betrachten erscheint die berühmte Grundforderung der Hildebrandischen Raumästhetik, »die räumliche Klarheit«, obwohl alle Raumkausalität ästhetisch vollkommen indifferent ist, da die interobjektiven Relationen stets nur von empirisch-praktischer Bedeutung sind. Hildebrands Lehre entspringt der erkenntnis-theoretisch naiven Meinung, das räumliche Realobjekt gehe als solches, gewissermaßen mit Haut und Haar, in unsern Bewußtseinsinhalt ein, während es doch tatsächlich nur die absolut unräumliche Impression ist, die

[2]) Philosophie der Kunst. Hanau 1909. II. Das ästhetische Objekt, S. 78, 79.

unser Gefühl als ein ihm Verwandtes aufzunehmen in der Lage ist [3]). Diese konsequente Vermengung der Sachinhaltserfahrungen mit den Gefühlserlebnissen bewirkt, daß in der theoretischen »Raumästhetik« das Kunstwerk vom Realobjekt nicht sach- und vernunftsgemäß getrennt erscheint, wie wohl gerade Adolf Hildebrand in seiner praktischen Kunstübung diese Scheidung mit aller Energie vollzieht.

Die »Raumklarheit« soll nach Hildebrand eine Grundbedingung der für die bildende Kunst so notwendigen Anschaulichkeit darstellen. Damit ist aber der Begriff der Anschaulichkeit wieder ins rational Praktische übersetzt, da doch in Wahrheit die Anschaulichkeit im Kunstwerk nur die mit schöpferischer Kraft zum beherrschenden Ausdruck gebrachte Impression, d. h. nicht die Klarheit des absoluten Raumes, sondern die Klarheit der jeweiligen, als solche höchst variabeln Dominante bedeutet. Nun kann zwar der Raum im bildenden Kunstwerk Dominante sein, muß es aber mit Notwendigkeit niemals. Daraus folgt der verhängnisvolle zweite Grundirrtum der Hildebrandischen Raumästhetik: er geht hervor aus der im falschen Sinn als »Raumklarheit« ausgelegten Anschaulichkeit einerseits, der nach Gewohnheit der ästhetischen Experimentalpsychologie fortwährenden Vermengung von Synthese des »ästhetischen Objekts« und Wertung desselben andererseits: Die Kunstwerke nämlich, in denen die Raumklarheit dominiert, werden für »wertvoller« erklärt als alle die übrigen, in denen der Raum als solcher keine Rolle spielt, obwohl Wert oder Unwert im Kunstwerk niemals von irgendeiner in der ästhetischen Synthese wirksamen Dominante abhängt, sondern von jener niemals generell zu bestimmenden individuellen Vertiefung, welche die magische Brücke zwischen ästhetischem Objekt und der autonomen Persönlichkeit, dem Kern der Subjektivität und Ursitz aller Werturteile, schlägt. Deshalb bedeutet die Erfüllung der Hildebrandischen Raumforderungen nichts für Wert oder Unwert des Kunstwerks [4]). Die ihnen entsprechenden Werke können ebensowohl Schöpfungen von größtem künstlerischem Wertgehalt sein, wie bloße Stümpereien eines talentlosen Rationalisten. Damit ist aber die Absurdität der Gleichung: »Der empirisch verstandene Raum ist ausschlaggebend für die Wertbejahung eines Kunstwerks«, zur Evidenz bewiesen.

[3]) Gerade der Impressionismus hat uns mit größter Deutlichkeit die Unterscheidung des Sachobjekts der praktischen Welt von dem Objektseindruck der Welt der künstlerischen Anschauung gelehrt. Wenn nun die Raumästhetik, die sich als die Theorie einer antiimpressionistischen, plastisch-architektonischen Kunstrichtung darstellt, wieder die künstlerischen Eindrücke mit einem aus der empirischen Realität gewonnenen Maßstab kritisiert, so bedeutet das nur einen Rückfall in ein erkenntnistheoretisch primitiveres Stadium.

[4]) Daran kann auch die Vorführung der abgebildeten Beispiele und Gegenbeispiele in dem Werke von H. Cornelius wenig ändern: denn sieht man sich die Gegenbeispiele näher an, so erscheinen sie nur zum geringsten Teil minderwertig, weil sie der »Raumklarheit« ermangeln, sondern vielmehr deshalb, weil sie schlechte oder unbedeutende Kunstwerke sind. Ich traue mir zu, eine Zusammenstellung geben zu können, in der die raumklaren Kunstwerke die Gegenbeispiele, die raumunklaren die Beispiele darstellen — abgesehen wo Cornelius, wie z. B. bei Plastiken von Rodin, eine falsche Synthese, die nicht im Sinn des Künstlers geschieht, vollzieht. Darüber wird noch gleich zu sprechen sein.

2. Die beschränkte Bedeutung des Raumes im bildenden Kunstwerk.

Ein Grundfehler der »Raumästhetik« ist die verkehrte Synthese ihr inäquater Kunstwerke: sie setzt stillschweigend bei allen Werken der bildenden Künste das Räumliche oder das »Raumklare« als stilistische Dominante voraus, obwohl es auch in der bildenden Kunst, vor allem in den von der Plastik und der Architektur am weitesten entfernten Künsten der Malerei und der Graphik gewiß nicht an Beispielen mangelt, wo der Raum nur etwas vollkommen Untergeordnetes bedeutet. Wenn alle diese von ihren Künstlern als unräumlich gewollten Werke auf ihre »räumlichen Werte« hin untersucht und kritisiert werden, so ist das schlechterdings ein Versuch mit untauglichen Mitteln am untauglichen Objekt.

Noch nicht einmal erscheint es erlaubt, die Elementarsynthesen in einem zwar als Ganzes räumlich intendierten Kunstwerk auch im einzelnen konsequent räumlich-plastisch zu vollziehen. — Ein in dieser Hinsicht häufig gemachter Fehler stellt sich so in der drittdimensionalen Zusammenbeziehung von Vordergrundsfiguren und Hintergrund der Bilder des italienischen Quattrocento dar: Sind auch diese Gestalten zueinander in einer zweidimensional bestimmten Rhythmik komponiert, so ist dennoch der Hintergrund als ihre freie teppichartige Begleitung gedacht, und Vordergrund und Hintergrund stehen nur in jenem losen, irrationalen Zusammenhang, wie zwei neben- und gegeneinander hergeführte Themengruppen in einer Symphonie. Wenn nun im Cinquecento die Verknüpfung von Vorder- und Hintergrund räumlich rationalisiert wird, so darf das kein Grund sein, die individuelle Formabsicht des Quattrocento von jenem heteronomen oder, wie man in selbstrügerischer Weise sagt, »fortgeschritteneren« Standpunkt aus zu werten.

Allein nicht nur auf die Synthesen des gesamten und partiellen Kunstwerks, auf all das, was man in der Ateliersprache mit »Komposition« bezeichnet, erhebt die Hildebrandische Raumästhetik ihre kategorischen Ansprüche, auch die Gestaltung des Einzelausdrucks, der »Funktion«, wie sie zu sagen beliebt, soll nach den Grundsätzen der »Raumklarheit« erfolgen. Das hat zu jener verhängnisvollen Unterscheidung von »charakteristischer und nichtssagender« Ansicht geführt, wobei unter charakteristisch die typischen Profil- oder Faceformen verstanden werden, wie sie sich als empirische Summe, als ideale Abstraktion aus so und so viel Realerfahrungen ergeben. Begründet wird diese jedem Kunstsinnigen ungeheuerlich dünkende Forderung durch das Verlangen »der allgemeinen Verständlichkeit für das Erkenntnisvermögen jedes Beschauers«; d. h. mit andern Worten: Das banale Gegenstandsinteresse des Durchschnittspublikums wird über die intuitiven Absichten des künstlerischen Schöpfers placiert! — Außerdem steht diese abstrakte Forderung im scharfen Gegensatz zu jeder lebendigen Entwicklung in der Kunst, von deren Aufgaben doch eine sehr wesentliche diese ist, neue, bisher

ungewohnte Eindrücke der Dringe zu geben und sie, kraft des künstlerischen Gestaltungsvermögens, dem Beschauer glaubhaft und ästhetisch wahrscheinlich zu machen 5). Dagegen würden Hildebrands typischer Hund mit den vier laufenden Beinen in der Profilansicht, das typische, deutlich von der Seite mit sämtlichen acht Speichen gesehene Wagenrad — um die Beispiele aus dem »Problem der Form« zu wiederholen — eine entsetzliche Verarmung der Kunst bedeuten. Denn die Idee des von jedermann mit Notwendigkeit zu erkennenden Verständlichen stellt sich bereits in dem einzigen Typus am besten dar, wird aber alsdann zugleich auch erschöpft, während alle jene in der Tat unzähligen Individualisierungsmöglichkeiten auf die klare Erkenntnis nur verwirrend wirken können 6). Hier wie dort wehrt sich die Doktrin verzweifelt gegen Einführung neuer ungewohnter Dominanten 7). Aber

5) Dieser Versuch Hildebrands, Kunstformen in ihrer ästhetischen Bewertung allgemeingültig zu objektivieren, bildet eine Parallele zu dem Unterfangen der Fechner-Wundtschen psychologischen Experimentalästhetik, aus dem Durchschnittsurteil einer Anzahl Personen den Schönheitsvorzug einfacher geometrischer Figuren oder Figurenkombinationen normativ festzustellen. — A priori ist dagegen einzuwenden, daß es in aestheticis nur Individualurteile, keine Kollektivurteile, wie bei quantitativen Fragen, geben kann, eine Abstimmung oder die Aufstellung eines arithmetischen Mittels darum unsinnig erscheinen muß. Das Resultat, das bei diesen Versuchen herauskommt, kann lediglich die Feststellung einer bestimmten optischen Gewöhnung des Durchschnittspublikums bedeuten. Wenn etwa das nach dem berühmten Goldenen Schnitt bemessene Rechteck den Vorzug erhält vor gedrungeneren oder gestreckteren Formen, so ist das lediglich ein Beweis, daß wir mit unserer optischen Gesamtkultur (den Formen etwa der Tür- und Fensteröffnungen, den Tischplatten, Bilderrahmen, Buchdecken usw.) noch ganz im Bann jenes humanistischen Renaissanceideals stehen, das zu Beginn des 16. Jahrhunderts in Italien diese Formen kanonisierte. Denn ein Rafaelsches Bildformat ist nicht schön, weil es der Abstraktion des Goldenen Schnittes gleichkommt, sondern vielmehr der Goldene Schnitt spricht uns ästhetisch an, weil wir mit seiner Form das Erlebnis eines Rafaelschen Bildformats verknüpfen. Fehlt aber dieses Erlebnis, begeben wir uns nur einen Schritt außerhalb des Bildungskreises der humanistischen Renaissancetradition, so werden die Vorzugsurteile ganz anders ausfallen: Ein Japaner, ein Neger oder — ein Impressionist würden sicherlich unter den zur Auswahl gestellten Rechtecken ganz andere Optima auslesen als die nach dem Goldenen Schnitt bemessenen. — Es ist darum Vermessenheit, die Vorliebe für derartige durchaus zeitlich und örtlich bedingte Formen, wie den Goldenen Schnitt, als Naturanlage der ästhetisch fühlenden Menschheit zu erklären.

Für die Kunstenwicklung bedeuten solche Formgewöhnungen nur den Ausgangspunkt, über den der schöpferische Künstler hinwegzugelangen hat: Wenn z. B. in der Zeit des romanisch-gotischen Stilüberganges das Publikum noch den gedrückten Rundbogen für »das Schönste« hielt, war die Intuition des Künstlers bereits bei der schlankeren Form des Spitzbogens angelangt usw., so daß die Formengewöhnung des Publikums, das Durchschnittsoptimum, tatsächlich gar keinen lebenskräftigen ästhetischen Wert, sondern nur das gealterte Vorurteil von gestern darstellt.

6) Damit sei keineswegs einem willkürlichen Naturalismus das Wort geredet: Jede Kunst, auch die »naturalistischste«, drückt sich in Symbolen, in Abstraktionen aus. Nur brauchen diese Abstraktionen nicht sofort allgemein verständlich zu sein im Sinn jener durch einen weit verbreiteten Akademismus dem großen Publikum sogleich begreiflichen Formengewöhnung. Die Momentphotographie und, ihre Erfolge nutzend, die Renn- und Hockeybilder der Manet, Degas und Liebermann haben uns bewiesen, daß es viel »typischere« Pferdeansichten gibt als die banal verständlichen der üblichen klassizistischen Bewegungshieroglyphen, obwohl diese individuellen charakteristischen Ansichten in ihren außergewöhnlichen Verkürzungen alles andere darstellen als die »raumklare Gegenstandform«.

7) Durch die Beharrung auf derselben Dominante, durch die Vollziehung einer stets gleichmäßig im Räumlichen begrenzten Synthese gräbt Hildebrands Raumästhetik jeder lebendigen Kunstentwicklung selbst ein Grab. Das was noch anfangs intuitiv geahntes Kunstgesetz in dem individuell beschränkten Sinn

das Kunstwerk existiert bekanntermaßen auf Grund des berühmten Zeugma von Einheit und Mannigfaltigkeit: es ist darum völlig unberechtigt, den einen Teil dieses Dualismus zugunsten des anderen brutal zu unterdrücken.

Erscheint also die Hildebrandische Raumästhetik in keinem Fall berechtigt oder darf sie doch für gewisse Gebiete Geltung beanspruchen? Die Raum ästhetik hat überall da Geltung, wo der Raum die Dominante des Kunstwerkes bildet, wie die Lichtästhetik da, wo das Licht, die Farbenästhetik da, wo die Farbe, die Linearästhetik da, wo die Linie den Stil des Kunstwerks in seiner wesentlichen Intention bestimmen. Doch hat der Raum keinerlei Prärogative vor all den übrigen Kunstkomponenten. — Der Raum aber ist Dominante in der Architektur und in der Plastik, genauer gesagt, in einer Architektur von stark plastischem und einer Plastik von stark architektonischem Charakter. Daraus grenzen sich mit ästhetischer Logik die schönen Erfolge ab, die Hildebrands Forderung zur Sanierung unserer naturalistisch verwilderten Monumentalplastik und unseres in ein romantisches Fahrwasser geratenen Städtebaus bewirkt hat [8]). Freilich gibt es sowohl plastische Denkmäler wie Architekturen, die an Stelle der räumlichen Dominante die der Lichtführung oder der Linienbewegung setzen, z. B. in der Spätgotik und im Rokoko, deshalb aber durchaus nicht schlechter sind, weil sie die sogenannten »Raumwerte« vernachlässigen. Denn auch der Raum wird, wie bereits betont, nicht in seiner kompakten Extensität in unser zeitlich durchlebtes Bewußtsein aufgenommen, sondern nur in seinem psychischen Integral, als intensive Stimmungsimpression [9]). Daß deshalb das Raumerlebnis auch noch als unan-

war, wird durch die typische, intellektualistisch sich begründende Übertragung zur ausdrucks- und gehaltlosen Regel, zum bloßen Rezept. Vgl. Walter Rathenau, Reflexionen. Leipzig 1900. S. 41—57. Ein Grundgesetz der Ästhetik. Der Satz von der latenten Gesetzmäßigkeit: Ästhetischer Genuß entsteht, wenn eine verborgene Gesetzmäßigkeit empfunden wird. — Ist eine Gesetzmäßigkeit erkannt, so löst sie ästhetisches Empfinden nicht mehr aus. Hierauf beruht die Entwicklung und Geschichte der Kunst. Denn aus der Unendlichkeit der Gesetzmäßigkeiten der Natur ergreift die Kunst immer neue, um sie durch Darstellung fühlbar zu machen, bis sie jeweils vom nachstrebenden Geist in Erkenntnis verwandelt sind. Unenthüllt, geahnt, empfindend wahrgenommen, ist das Gesetz ein Mystikum, das die Kraft der ästhetischen Wirkung in sich schließt. Rückblickend betrachtet, entdeckt, erklärt, ist es dieser Wirkung bar, eine Erweiterung zwar der Erkenntnis für die Kunst, jedoch ein Werkstattmittel.

[8]) Die Konsequenzen aus Hildebrands Raumästhetik für den Städtebau zieht mit größtem Gewinn A. E. Brinckmanns Buch »Platz und Monument«. Untersuchungen zur Geschichte und Ästhetik der Stadtbaukunst in neuerer Zeit. Berlin 1908.

[9]) Dieser Gegensatz von dem räumlich ausgedehnten Kunstobjekt und dem zeitlich sich intensiv verflechtenden ästhetischen Bewußtseinserlebnis führt naturgemäß auf Henri Bergsons grundlegende Philosophie, die für die künstlerischen Probleme bisher noch nicht genutzt wurde.

Den fundamentalen Gegensatz des Raumes im bildenden Kunstwerk zu dem realen Raum unserer profanen Betätigung legt auch Georg Simmel überzeugend in seinem Essai über den Henkel dar (Philosophische Kultur. Leipzig 1911. IV: Zur Ästhetik, S. 127): Moderne Theorien der Kunst betonen es mit Entschiedenheit als die eigentliche Aufgabe der Malerei und Plastik, die räumliche Gestaltung der Dinge zur Darstellung zu bringen. Darüber kann leicht verkannt werden, daß der Raum innerhalb des Gemäldes ein völlig anderes Gebilde ist als der reale, den wir erleben. Denn indem innerhalb dieses der Gegenstand

schauliches wirken kann — was wir im Gegensatz zu Cornelius' Sensualismus behaupten möchten —, bestätigt eine leicht zu machende Erfahrung: beim Durchschreiten eines Gebäudes, etwa einer Kirche oder, noch besser, einer langen Flucht voneinander getrennter Gemächer, wirkt das bereits Geschene mit dem gerade im Augenblick Erblickten als intensiver Eindruck des Gesamtwerks zusammen: Es tritt eine Verschmelzung sämtlicher extensiv angeregter Raumimpressionen in der Einheit des Bewußtseinserlebnisses ein.

Damit aber ist zugleich ein höchst wesentlicher psychologischer Einwand gegen Hildebrands berühmte Reliefauffassung der Freiplastik, der Zerlegung der Rundfigur in eine numerisch beschränkte Anzahl von Einzelansichten, gefunden. Hildebrand schreibt:

»Wenden wir jetzt die Reliefauffassung noch speziell auf die runde Darstellung einer Figur an, so stellt sie die Anforderung, daß die dargestellte Figur für verschiedene Ansichten die Reliefaufgabe erfülle, sich als Relief ausdrücke. Das heißt aber wieder, daß die verschiedenen Ansichten der Figur stets ein kenntliches Gegenstandsbild als einheitliche Flächenschicht darstellen. — Die Flächen, in denen das Runde der Figur als Bild erscheint und untergebracht ist, bilden einen ideellen Raum, dessen Grundriß eine klarseitige Form, ein Rechteck von größerer oder geringerer Tiefe ist. Ist dies nicht der Fall, so stellt sich die Figur immer weniger als klare Bilderscheinung dar, und wir suchen jede Ansicht, weil sie nie abgeschlossen erscheint, durch die folgende aufzuklären, und werden dadurch um die Figur herumgetrieben, ohne ihrer jemals, als einer eigentlich sichtbaren, habhaft werden zu können. So lange eine plastische Figur sich in erster Linie als ein Kubisches geltend macht, ist sie noch im Anfangsstadium ihrer Gestaltung. Erst wenn sie als ein Flaches wirkt, obschon sie kubisch ist, gewinnt sie eine künstlerische Form, d. h. eine Bedeutung für die Gesichtsvorstellung.« [10])

Die irrige Voraussetzung dieser Auffassung ist wiederum, daß die psychische Gesichtsvorstellung sich genau so räumlich exakt abgrenzen läßt wie ihr in der extensiven Außenwelt gegebenes Objekt, jene physikalische Rationalisierung psychischer Erlebnisse durch die Hildebrandische Raumdoktrin. Indessen arbeitet die ästhetische Apperzeption ganz anders als bespielsweise die momentphotographische Aufnahme: sie verknüpft die Dinge als konkrete Bewußtseinsvorgänge unlösbar untereinander, während jene sie als linear abgegrenzte Flächen isoliert. Sie führt, um mit Henri Bergson zu reden, die Simultanitäten des Räumlichen in die Sukzession des wirklichen Erlebnisses über. — »Das kenntliche Gegenstandsbild«, von dem Hildebrand spricht, erscheint demnach als die innige Verschmelzung der verschiedenen »Reliefansichten« im Bewußtsein, von denen psychisch jede voraus-

getastet werden kann, im Bildwerk aber nur geschaut; indem jedes wirkliche Raumstück als Teil einer Unendlichkeit empfunden wird, der Bildraum aber als eine in sich abgeschlossene Welt; indem der reale Gegenstand in Wechselwirkungen mit allem steht, was um ihn herumflutet oder beharrt, der Inhalt des Kunstwerkes aber diese Fäden abgeschnitten hat und nur seine eigenen Elemente zu selbstgenugsamer Einheit verschmilzt — lebt das Kunstwerk ein Dasein jenseits der Realität. Aus den Anschauungen der Wirklichkeit, aus denen das Kunstwerk freilich seinen Inhalt bezieht, baut es ein souveränes Reich; und während die Leinwand und der Farbenauftrag auf ihr Stücke der Wirklichkeit sind, führt das Kunstwerk, das durch sie dargestellt wird, seine Existenz in einem ideellen Raum, der sich mit dem realen so wenig berührt, wie sich Töne mit Gerüchen berühren können.

[10]) Problem der Form. 6. Aufl. S. 68, 71, 72.

gehende noch fortdauert, während die nachfolgende bereits in die optische Erscheinung tritt. Auf diese Weise funktioniert jede einzelne Reliefansicht als Hinweis, ist zugleich Ansage und Erfüllung der folgenden und der vorausgehenden, und das »Herumgetriebenwerden«, das die abstrakte Raumtheorie Hildebrands als unkünstlerisch verwirft, ist gerade das Kriterium für die Stärke und den emotionellen Reichtum des rundplastischen Kunstwerks: Denn das Erlebnis der Rundplastik bedeutet keine Addition, aber auch noch nicht einmal die Potenzierung einer Anzahl von Reliefansichten, sondern eine neue, nur durch sich selbst bestimmte ästhetische Tatsache.

Dafür daß die im Räumlichen getrennten Reliefansichten einer Vollplastik im ästhetischen Erlebnis niemals isoliert bleiben, gibt Hans Cornelius selbst ein schlagendes Beispiel: Bei dem von ihm auf S. 29 als Fig. 24 (der 1. Aufl.) abgebildeten assyrischen Portallöwen, der für die Ansicht von vorn und von der Seite gearbeitet ist, zeigt die Vorderansicht zwei, die Seitenansicht vier Füße, so daß das Tier als ganzes fünf Füße besitzt: Ist es nur der Vergleich mit der empirischen Naturwirklichkeit, die uns dieses Denkmal als singulär und psychisch widerspruchsvoll erscheinen läßt, oder verschmelzen nicht vielmehr auch hier die im kubischen Objekt isolierten Ansichten zu einer einzigen und darum in sich widerspruchsvollen Vorstellung, die dem antiräumlichen Bewußtseinserleben in der Zeit, in der »durée concrète« angehört?

3. Unstimmigkeiten mit der kunstgeschichtlichen Erfahrung.

Es wurde bis jetzt gezeigt, daß der Raum in seiner Realität nicht in das »ästhetische Objekt«, in das Kunstwerk unseres inneren schöpferischen Bewußtseins, eingeht, sondern allein in seiner durchaus unräumlichen Stimmungsimpression. Des weiteren wurde gezeigt, daß diese Raumimpressionen nicht als besonders wertvoll einen besonderen Vorrang unter den übrigen Komponenten des ästhetischen Objekts beanspruchen können, denen sie vielmehr als »Werte«, wenn man überhaupt den hier wenig passenden Ausdruck verwenden darf, vollkommen gleichgeordnet sind.

Man wird sich leicht über die Bedeutung oder Bedeutungslosigkeit des Raumaxioms klar, wenn man analoge Probleme in den andern Künsten, Musik und Dichtkunst, vergleichsweise betrachtet: Der Mangel an melodiöser Kontinuität z. B. wird dem modernen Musikdrama vorgeworfen, weil etwa in der primitiven Stilgattung des gesungenen Liedes die klar sich abwickelnde Melodie in formaler Dominantstellung erscheint. Oder man verlangt für das Schauspiel die real logische Kausalität aller Geschehnisse, etwa im Sinn der klassischen französischen und deutschen Tragödie und schließt damit die Dichtungen Ibsens, Maeterlincks und Hofmannsthals aus, bei denen der Faden des dramatischen Verlaufs häufig von der

realen Handlung an eine bloß zuständliche Stimmung oder an die reflektierende Gedankenlosigkeit abgegeben wird. — Jedes Kunstwerk aber trägt sein Gesetz, d. h. die Ordnung seiner es konstituierenden Elemente, nur in sich selbst und wehrt sich, mit ästhetischem Selbsterhaltungstrieb, gegen alle Aufoktroyierung, heterogener Formationsregeln. Darum ist auch jede Kunsttheorie abzulehnen, die a posteriori, aus der Erfahrung an bestimmt individualisierten Kunstwerken, abgeleitet ist und dann eine Geltung a priori generell für sämtliche Kunstwerke, beansprucht. Denn nicht ist der Farnesische Stier, um ein angebliches Gegenbeispiel Hildebrands anzuführen, wertlos, weil er Hildebrands Raumästhetik nicht entspricht, sondern vielmehr ist Hildebrands Raumästhetik wissenschaftlich von bedingtem Wert, weil sie den Farnesischen Stier nicht einbegreift.

Weil der Raum nur als Impression, als Bewußtseinsqualität seine ästhetische Funktion ausübt, so ist auch seine Wirkung in den Kunstwerken, wo er die Dominante darstellt, nicht von eigentlich räumlicher Art, im Sinn des meßbaren und physisch realen Raums, sondern von einer überräumlichen, letzten Endes unräumlichen Geistigkeit: Es ist für den architektonischen Genuß ganz einerlei, ob man sich in einem Innenraum des romanischen gebundenen Systems des Hauptverhältnisses von 1 : 2 wirklich bewußt wird, wenn einem nur die strenge Einfachheit dieser wie nebeneinandergesetzte Orgeltöne wirkenden Gesamtstimmung anschaulich aufgegangen ist. Und ebenso ist der Kunstgehalt des griechischen Tempels nicht in der empirischen Zusammenbeziehung aller geometrischen Gesamt- und Einzelmaße, dem Steckenpferd der Bauarchäologie, zu suchen, als vielmehr in der eigenartigen Kühle und erhabenen Größe, die diese weißleuchtende Antike ausatmet.

Genau so steht es aber mit der räumlichen Klarheit des funktionellen Ausdrucks: nicht in der rationalen Zweckhaftigkeit der klar zu erkennenden Realform liegt die ästhetische Bedeutung der alle Gelenkfunktionen zeigenden Figuren des italienischen Cinquecento, nicht in der »sofort« verständlichen Silhouette der künstlerische Gehalt jener Reiter des Parthenonfrieses, sondern in der musikartig rhythmischen Stimmung, der graziösen Leichtigkeit und Selbstbeschränkung auf das formale Typische. — Die räumliche Dominante findet sich in allen sogenannten klassischen Perioden der abendländischen Kunstgeschichte, also vorzugsweise dem griechischen 5. und 4. Jahrhundert, der italienischen Renaissance des 16. und dem deutschen Klassizismus des 19. und 20. Jahrhunderts. — Geht man nur einen Schritt über diese eng gezogenen Grenzen hinaus, so stößt die Raumästhetik auf die krassesten Widersprüche im lebendigen Kunstwerk, Widersprüche, die sowohl das Ganze der Lehre, die Forderung der Raumklarheit, wie ihre Teile, die Forderung der typischen Gestaltung, des räumlichen Ausdrucks der Funktionen und der Formenklarheit, in Mitleidenschaft ziehen.

Weder die Architektur der deutschen Spätgotik (Beispiele: Fassade der Laurentiuskapelle am Straßburger Münster, Südfront mit Turm von St. Stephan in

Wien, Chorbildungen im allgemeinen) noch die des Rokoko (Beispiele: Mittelpavillon des Zwingers in Dresden) wahren die in räumlicher Einheit zusammenhängende Vorderfläche. Die Innenarchitekturen der beiden Stile (die spätgotissche Hallenkirche, Wallfahrtskirche von Vierzehnheiligen bei Banz) perhorreszieren die in bestimmten Ansichten klar erfaßbare Raumform und geben an deren Statt die kontinuierliche und zäsurlos fließende Raumbewegung. Und in demselben Sinn bilden diese Stile ihre architektonischen Funktionsglieder und ihren Zierat (in der Spätgotik: die spiralig gedrehten Pfeiler, die naturalistisch emporwachsenden Sakramentshäuschen, die figurierten Gewölbe; im Rokoko: die Pfeiler, die Giebel, die Kartuschen und Füllungen) nicht in typischer, räumlich zu definierender Klarheit aus, sondern in einer höchst irrationalen, ganz individualistischen Komplizierung [11]).

In der Plastik scheiden natürlich für die Hildebrandsche Raumästhetik ebenfalls alle Epochen mit Ausnahme jener klassischen aus: Die barocke Antike, mit dem Farnesischen Stier z. B., die romanischen Erztüren von Hildesheim und Verona, einzelne Werke des Ghiberti und des Donatello aus dem Florentiner Quattrocento, Reliefs von Benvenuto Cellini und natürlich die gesamte Frei- und Reliefplastik der Spätgotik (Schnitzaltäre wie Einzelfiguren) und des Rokoko (Beispiele: Gnadenaltar in der Kirche von Vierzehnheiligen, Grabdenkmal des Marschalls von Sachsen in St. Thomas zu Straßburg) erfüllen nicht die Forderungen einheitlicher Frontflächen und klarer Körpergestaltung. Wenn bei der modernen französischen Plastik, insbesondere bei Rodin, ebenfalls die durch die räumliche Dominante bedingte Ruhe der Oberflächenform vermißt wird, so befindet sich diese »moderne Verirrung« zum wenigsten in der Gesellschaft von sehr vielen historischen, berühmten und geschätzten Werken.

Je weiter man sich von dem architektonischen Mittelpunkt entfernt, desto unnatürlicher wirkt die Forderung der räumlichen Dominante. Geht man seine ganze kunstgeschichtliche Erfahrung durch, so erscheinen die Malereien und graphischen Kunstwerke, in denen die Hildebrandschen Wünsche erfüllt sind, als reine Ausnahmen: das Richtung verleihende Achsenkreuz von Horizontale und Vertikale, die Markierung der Boden- und der Reliefebene, der Horizontlinie, der Aufbau des Bildraums in Parallelflächen hintereinander, die räumliche Perspektive durch in den verschiedenen Bildgründen aufgestellte Figuren gleichen Maßstabs usw. findet sich nur in einem Kreis der Kunstgeschichte verwirklicht: in der italienischen Hochrenaissance des 16. Jahrhunderts und der von ihr abhängigen neurömischen Malerei der Feuerbach, Böcklin, Hans von Marées. Alles andere ist Ausnahme von der Regel, die somit schwerlich ein Gesetz darstellen kann.

[11]) Ganz unräumlich erscheinen Kunstwerke, die neben der barocken irrationalen Komponente noch die außereuropäische aufweisen: es gibt spanische Barockdekorationen, die aus dieser historisch-geographischen Doppelnatur, in der das Maurische seine große Rolle spielt, ihre extrem malerischen Effekte herleiten.

Allein auch die bescheidenen Einzelforderungen Hildebrands finden ihren tatsächlichen Widerspruch in der Mehrzahl der bildkünstlerischen Werke: die für den ersten Blick leicht einprägbare Silhouette haben weder Tilman Riemenschneider noch Mathias Grünewald (vgl. z. B. Versuchung des hl. Antonius). Die Betonung der kubischen Form durch Oberflächenlinien, etwa der Körperlichkeit angepaßte Gewandstellen, sucht man vergebens in der gesamten Spätgotik, z. B. bei Schöngauer, wo im Gegenteil die Gewandung in selbständiger Themenführung ihr Sonderdasein neben dem Körper eigenmächtig behauptet usw.

Auf einen mir wesentlich dünkenden Punkt sei aber noch eingegangen: Hildebrand wie Cornelius behaupten, das »Literarisch-Gedankenliche«, das ja so häufig in Malerei und Graphik, besonders in der illustrativen, eine Rolle spielt, könne nicht ein Einheitsprizip in den bildenden Künsten darstellen, sondern allein das Räumliche. Wie es mit letzterem bestellt ist, haben wir gesehen. Gegen das »Literarische« wendet sich aber auch der Impressionismus, vor allem gegen jene ihm in der Kunstgeschichte vorausgehende talentlose literarische Malerei, die mit heterogenen Gedankenanleihen ihre eigene Gedankenlosigkeit zu verdecken sucht. Und das mit Recht. Denn jene Literaturmalerei nahm das Erzählende in seiner außerästhetischen, banal alltäglichen Zweckhaftigkeit unübersetzt in das Bild hinein, ohne es in die Sondersphäre der bildend künstlerischen zu transponieren. Daß aber auch das Inhaltliche Dominante, d. h. gestaltendes Einheitsprinzip sein kann, bewiesen uns die gerade durch ihren erzählenden Inhalt sich auszeichnenden Bilder aller sogenannten Primitiven, z. B. von Giotto, Bennozzo Gozzoli, Memling oder dem Bauernbreughel, beweist uns die Graphik eines Goya, Daumier und Adolf Menzel. Und gewisse altniederländische Bilder erhalten erst ihren künstlerischen Zusammenhang, wenn man den Blick auf ihnen herumspazieren läßt und all die vielen hübschen Einzelheiten liebevoll nacherzählend zusammenliest. Die Graphik, die Illustrationskunst nimmt naturgemäß den erzählenden Inhalt weit leichter auf, weil er in ihr Dominante ist, weil sie zu ihm eine innere Verwandtschaft fühlt, genau so wie ihn die Monumentalplastik und die Architektur perhorreszierten, die sich zum psychischen Gegenpol, dem Raum, angezogen fühlen.

Solche innere Neigungen und Abneigungen gibt es unter den ästhetischen Impressionen die Menge. Ist die Grunddominante gegeben, so müssen sich die übrigen ästhetischen Komponenten ihr an- und unterordnen. Gegensätze sind etwa Licht und Farbe einerseits, das Plastisch-Räumliche andererseits. Deshalb verzichtet Claude Monets rein aus der farbigen Licht- und Luftwirkung konzipierte Kathedrale von Rouen darauf, den kubischen Architekturinhalt begreifbar zu machen: sie erscheint absichtlich räumlich unklar, da sie nur impressionistische Stimmung, kein durch Sachmerkmale erkenntliches Objektivbild geben will. Deshalb verzichten andererseits die raumästhetisch komponierten Bilder Hans von Marées auf den Sinnenreiz der Farbe als solcher.

In dem Kunstgewerbe und den kleintektonischen Künsten spielen natürlich die Raumimpressionen eine viel größere Rolle als in den von ihnen weit weniger dominierten Künsten, der Malerei und Graphik: dennoch gibt es auch ein qualitativ sehr hochstehendes Kunsthandwerk ganz außerhalb des europäisch-humanistischen Kreises, das eine andere Dominante als die plastisch-architektonische, nämlich die malerisch-lebensvolle zu seinem Gestaltungsprinzip erhoben hat, und das deshalb vor regelhaften Verallgemeinerungen in einseitig abstrakt architektonischem Sinne warnen müßte: es ist Ostasien, China und Japan, welches sowohl im 18. wie im 19. und 20. Jahrhundert auf den europäischen Kunstkreis seine tiefgreifende Einflüsse ausgeübt hat. Die chinesischen und japanischen wunderbaren Kunstwerke stellen Punkt für Punkt Antinomien zu Hildebrands Raumästhetik dar: Diese Vasen entwickeln aus ihrem Körper urplötzlich naturalistische Pflanzentriebe; diese Netsukes demonstrieren uns den Reiz seltsamer Bastardbildungen von Hoch- und Flachrelief. Die japanischen Körperzeichnungen, wie sie etwa der geniale Hokusai in seiner »Maugwa« geschaffen hat, suchen das Außergewöhnlichste von Gliederverrenkungen, das noch nie Gesehene, das Zufälligste und Individuellste von Bewegungen festzuhalten. — Die japanische Landschaftsdarstellung gibt grundsätzlich das Nachbild, obwohl, wie Hildebrand sehr richtig beobachtet, der deutliche Raumeindruck und die naturwahren Verhältnisse des gegenständlichen Maßstabs nur das Fernbild in seiner objektiven Abgerücktheit zu liefern imstande ist. Man vergleiche etwa die berühmten Veduten des Fuji von Hokusai: der Fuji hinter einem Fischnetz, durch ein Spinnweb, durch ein Baugerüst, unter den Schenkeln des Böttchers gesehen usw. — Daß die japanische Landschaft auf alle perspektivisch in die Bildfläche führenden Linien verzichtet, daß sie Diagonalrichtungen niemals mit entgegengesetzten symmetrisch ausbalanciert, erscheint nach allem diesen nur selbstverständlich.

Was beweisen alle diese, dem Kunstverständigen längst bekannten und natürlich leicht zu vermehrenden Gegenbeispiele zu Hildebrands Raumästhetik, wenn eine normative Ästhetik gewiß doch schon durch eine einzige Ausnahme zu Fall gebracht wird, um so mehr aber durch eine solche Fülle von Ausnahmen?

Der Künstler Adolf Hildebrand kann sich nur eine Synthese des ästhetischen Objekts denken, seine eigene: die vom Raum dominierte. Mit praktisch wie theoretisch gleichstarker Künstlerpersönlichkeit sucht er diese überall zur Geltung zu bringen. Wo sie nicht zu finden ist, konstatiert er persönlich einen Mangel und demzufolge ein negativ zu wertendes Resultat. — Solch eine Künstlertheorie ist und war nichts Neues und wird sicher noch oft in der Kunstgeschichte auftauchen: man kann jede beliebige Dominante einsetzen und sie konsequent, mit oder ohne Wertung, durch reale Kunstwerke hindurch verfolgen. So würde eine im-

pressionistische Theorie die Verwendung von Licht und Farbe zur kritischen Dominante erheben, eine illustrative die Impression des erzählenden Inhalts, eine zeichnerische die Impression der ausdrucksvollen Linie usw. Diese Domiannten müßten dann als schöpferisches Einheitsprinzip gelten wie die räumliche Forderung im Raumkunstwerk. — Als literaturgeschichtliche Parallelen seien die Lehre von den drei Einheiten im Drama erwähnt, die, bereits vor ihrer Geburt, Shakespeare konkret widerlegte, und Lessings bekannte Unterscheidung im »Laokoon« der Darstellungsgebiete der Künste: die bildenden Künste stellen nur Zuständlichkeiten dar, die erzählenden nur Vorgänge; formalistisch enge Definitionen, die durch den französischen Roman und die großen Impressionisten des 19. Jahrhunderts aufs glänzendste ad absurdum geführt wurden.

Jeder Künstler schafft aus seiner individuellen Synthese heraus: das verleiht ihm seine Stärke und seine Einseitigkeit, die es nicht vermag, andere Synthesen mit anderen, womöglich seinen eigenen entgegengesetzten Dominanten zu begreifen. Vor allem sieht der Künstler alles außer seiner Kunst als »Natur« an, nach der Schopenhauerschen Analogie von dem Ich und dem Nichtich: Die Natur ist aber bekanntlich ästhetisch indifferent. Sie hat a priori keinerlei Dominante und erhält diese erst von der künstlerisch einfühlenden Betrachtung. Darum vermag der Künstler das fremde Kunstwerk, das ihm »Natur« ist, nur im Sinn seiner Dominante, seiner individuell gewohnten Art der Synthese zu begreifen.

Gefährlicher ist es, wenn die subjektive Künstlerlehre zur objektiven wissenschaftlichen Doktrin erhoben wird: denn diese Entschuldigung, die der schöpferische Künstler findet, kann der Betrachter par profession, der Kritiker, der Kunstgelehrte, nicht für sich beanspruchen. — Zur Kunstbetrachtung gehört eine unendliche Anschmiegungsfähigkeit, ein ausgesprochenes Vermögen variabel zu objektivieren, seinen eigenen Willen zum Schweigen zu bringen. Wer als Betrachter mit vorgefaßter Synthese und vorgefaßter Dominante an das Kunstwerk herantritt, wird ein wenig verständiger Kritiker sein. — Deshalb erregen Kunsttheorien mit einseitig negativem Resultat sofort den Verdacht an ihrer »Objektivität«. Einem Kunstwerk gerecht werden kann nur der, der mit ausgesprochenem Optimismus an es herantritt und sich von ihm leiten läßt, die ihm eigentümliche Dominante und danach die seine intuitiv schöpferische Absicht erfüllende Synthese zu finden. Diese Entsubjektivierung erscheint für die richtige Kunstbetrachtung höchst wesentlich. Friedrich Naumann sagt einmal: Auch in der Kunst gilt das Wort Jesu: Wer sein Leben erhalten will, der wird es verlieren!

Die Hildebrandsche Raumästhetik ist eine individuelle Kunstlehre. Sie gilt deshalb vor allem für des Meisters Kunst selbst: sie lehrt uns seine Werke richtig verstehen und erfassen. Darüber hinaus kann sie für uns fruchtbar sein in allen den Werken, die in gleicher oder ähnlicher Weise die Dominante setzen und die Synthese vollziehen. Sie verliert an theoretischem Wert, je weiter

sie von ihrem Zentrum, der Kunst Adolf Hildebrands, ausgebreitet wird. Darum ist sie als ästhetische Generaltheorie, wie das ein Gelehrter wie Hans Cornelius will, aus den angeführten philosophischen und künstlerischen Gründen unmöglich, schlechterdings ein von vornherein ganz aussichtsloses Unternehmen und eine begrifflich brutale Vergewaltigung der lebendigen Kunstgeschichte.

Darf nun das unter vielen beliebige Einheitsprinzip des Raumschönen nicht in bescheidenerem Maß, etwa als Verhaltungsmaßregel für die praktische Kunstübung, eine gewisse Bedeutung beanspruchen? — Es kann insofern Präservativ sein gegen die gröbsten Geschmacksverstöße untalentierter Kunstgewerbler — wenn diesen überhaupt zu helfen ist —, als die räumlichen Dinge übertragbar, lernbar, nachahmbar sind. Dagegen werden sich die feinen und persönlichen Impressionen allein der schöpferisch intuitiven Individualität erschließen [12]), deren gottgewolltes Recht es ist, ihre Dominanten sich eigenmächtig zu setzen.

[12]) Die meisten kunstgewerblichen Gegenbeispiele in Hans Cornelius Buch stellen Imitationen des Unimitierbaren dar: talentlos vergröberte und aufs schlimmste karrikierte Werke der Japaner. Der Japaner kopiert aber niemals in seinem Kunsthandwerk, sondern er schafft immer neu, aus einem unendlichen Instinkt für die lebensvolle Individualität heraus. Hätten diese »talentlosen« Künstler, welche Cornelius die Gegenbeispiele liefern, ihre typischen Vorbilder sich in dem Kreis der leichter nachzuahmenden, europäisch-klassizistischen Werke, für die Hildebrands Raumästhetik gilt, gesucht, so wären ihnen sicher nicht diese qualitativ minderwertigen Entgleisungen begegnet. Denn der Raum ist das quantitativ zu Begreifende, übertragbar Nachzugestaltende, die Bewußtseinsakte der Individualität nur das neuschaffend zu Erlebende.

LITERATUR.

Dr. phil. Nikos Bees. 1. Ἔκθεσις παλαιογραφικῶν καὶ τεχνικῶν ἐρευνῶν ἐν ταῖς μοναῖς τῶν Μετεώρων. Athen 1912, S. 688. 8°. — 2. Σύνταγμα ἐπιγραφικῶν μνεμείων Μετεώρων καὶ τῆς πέριξ χώρας. Athen 1912, S. 626. — 3. Μετεώρου πίναξ ἀφιερωσείς ὑπὸ τῆς βασιλίσσες Παλαιολογίνες. Athen 185 S. 8°.

Dr. Nikos Bees (Behs) hat in den verschiedensten Kreisen, die sich in Griechenland und allgemein im Orient mit der byzantinischen Kunst und Archäologie befassen, unstreitig den ersten Platz inne. Durch zahlreiche und hochinteressante Publikationen, die auch in französischen, deutschen und russischen Zeitschriften erschienen sind, hat er seine hervorragende Kenntnis und Tüchtigkeit auf dem gesamten Gebiete der byzantinischen und neugriechischen Studien auch außerhalb Griechenlands dargetan. Die hier besprochenen Publikationen beziehen sich auf die berühmten thessalischen Meteorenklöster, wo er im Jahre 1908 bis 1911 viele Monate (die nicht weniger als zwei volle Jahre zusammen betragen) weilte, um im Auftrage der Athener byzantiologischen Gesellschaft und mit der Unterstützung der Königl. Bayerischen Akademie der Wissenschaften und der griechischen Staatsregierung gründliche Studien und Untersuchungen mit Erfolgen machte, die niemand für möglich gehalten hätte. Es ist dem ungeheuren Fleiß und dem bewunderungswürdigen Spürsinn des Dr. Bees gelungen, aus allen möglichen entlegenen Verstecken und kaum auffindbaren Schlupfwinkeln dieser auf schroffen Felsen liegenden und nur mit Leitern oder Stricken zugänglichen Klöster eine Fülle von kostbaren und wissenschaftlich sehr interessanten Schätzen zu entdecken: d. h. 1124 Handschriften, die den Philologen und Theologen viel neues, wertvolles Studienmaterial bringen, zahlreiche byzantinische, serbische und rumänische Urkunden, die neues Licht auf die mittelalterliche und neuere Geschichte der Balkanstaaten werfen [1]), ferner fand er eine Masse von alten Bildern und antiken, schön geschmückten Kirchengeräten, unschätzbaren Gegenständen der Kleinkunst [2]). Dazu studierte Dr. Bees während seines langen Aufenthaltes eingehend die Wandmalereien der Klöster und die architektonischen Denkmäler derselben. Er hat nicht nur der kirchlichen Architektur, sondern auch der oft einfachen Baukunst der Zellen, Türme, Hospitäler, Brücken der schwer zugänglichen Klöster seine Aufmerksamkeit zugewendet. Infolgedessen trägt die ganze Arbeit des Dr. Bees in den Meteorenklöstern den Charakter einer paläographischen und kunsthistorischen Untersuchung im weitesten Sinne des Wortes. Die erste der oben erwähnten Publikationen (ein ausführlicher Bericht, den Mitgliedern der byzantiologischen Gesellschaft zu Athen in der Sitzung des 1. Februar 1910 von dem Verfasser vorgelesen) läßt uns die von Dr. Bees in den Meteorenklöstern unternommenen Untersuchungen und die Ergebnisse derselben klar überblicken. Was der Verfasser in diesem Bericht bietet, ist durchaus selb-

[1]) Vgl. K. Jirecek, Archiv für slavische Philologie Bd. 33 (1912) S. 587—591. — Vgl. auch N. Banescu in der Zeitschrift »Neamul Romanesk Literar« 1911 und »Convorbiri Literare« Bd. 46 (1912) S. 88—89.

[2]) Über Bees' Arbeiten in Meteorenklöstern vgl. auch folgende Referate: N. Bonwetsch, Theologisches Literaturblatt 1912, 5, S. 220—221; A. Heisenberg, Byzantinische Zeitschrift 1912, S. 279—280; V. Gardthausen, Berliner Philologische Wochenschrift 1912, S. 735—736; Johannes Dräseke, Neue Jahrbücher für das klassische Altertum 1912, S. 542—553; Neue Kirchliche Zeitschrift 1912, S. 922—929, Wochenschrift für klassische Philologie 1912, S. 1183—1185; A. Deismann, Theologische Literaturzeitung 1912, S. 732; A. Fierers, Revue d'histoire ecclesiastique 1913, S. 453; A. Baumstark, Oriens Christianus 1913, S. 137—140; H. Jordan, Theologischer Literaturbericht 1913, S. 345—346; H. Schenk, Zeitschrift für österreichische Gymnasien 1913, S. 604—606.

schung eines weit-
sor Heisenberg,
von »einem
l. Byzan-
mmen.
lcher
tis«
ht

Einfluß der arabischen und türkischen Baukunst zu bemerken, und eben diese sind besonders verwandt mit den kirchlichen, architektonischen Denkmälern von Athos. Die Kirchen beider Mönchsgemeinden, d. h. Athos und Meteora, zeigen denselben Plan und dieselbe äußere und innere Form, die auch sonst in Griechenland nicht selten ist. Noch interessanter als die Baukunst sind die Wandmalereien der Meteorenklöster. Sie stammten freilich aus späterer Zeit, trotz alledem folgen sie den alten Überlieferungen der byzantinischen Malerschule und müßten deshalb mit den besten Überresten der byzantinischen Malkunst verglichen werden, um so mehr, da die Erhaltung derselben prachtvoll ist. In den Wandmalereien einiger Kirchen aber, und sogar in jenen des Meteorenklosters und Hypapantiklosters, begegnet man Elementen, welche etwas fremd in der byzantinischen Kunst und nach Dr. Bees als serbisch zu betrachten sind, weil man nicht vergessen darf, daß die Gründung der älteren Klöster in Meteoren zeitlich mit der serbischen Herrschaft in Thessalien und Epirus zusammenfällt. Abgesehen von den Wandmalereien der zwei genannten Klöster sind die übrigen Kirchen von Meteoren kostbare, lebensvolle Werke der echten byzantinischen Kunst. Es ist ein besonderer Vorteil der Wandmalereien von Meteoren, daß sie genau datiert und daß die Maler von vielen derselben genannt sind. Zum Beispiel in der älteren Kirche des Stephanosklosters sieht man aus der Mitte des 15. Jahrhunderts stammende Wandmalereien, die im Jahre ZIO (= 1510/11) durch Nikolas Kastrensius von Stagi (= Kalabakas, in Thessalien) erneuert worden sind. In der Nikolaoskirche von Anapausa bewundert man schöne Wandmalereien des Jahres 1527, welche Werke des Mönches Theophanes aus Kreta sind. In der Kirche des Barlaämklosters stammen die Wandmalereien aus dem Jahre 1548, und jene im Narthex derselben Kirche aus dem Jahre 1566 und zwar von den Händen des Malers Georg, Priesters und Sakellarios aus Theben und seines Bruders Francos. In der Hauptkirche des Katholikons des Meteorenklosters wurden die Wandmalereien im Jahre 1555 erneuert. Aus etwas neuerer Zeit, und zwar aus dem Jahre 1560, stammen die gut aufbewahrten Wandmalereien des Kusanoklosters.

Ferner ist es als ein besonderer Vorteil der Wandmalereien der in Rede stehenden Klöster zu betrachten, daß die verschiedenen Darstellungen der Gründer und Stifter dieser Klöster (welche dort sehr häufig sind) ganz naturalistisch gemalt wurden, was auch vom geschichtlichen Standpunkt aus sehr wertvoll ist, da hierdurch die Porträts hervorragender Persönlichkeiten der mittelgriechischen Geschichte, die eben die Gründer und Stifter unserer Klöster waren, uns in genauer Wiedergabe der Wirklichkeit erhalten worden sind.

Endlich sei hier gesagt, daß die Verwandtschaft der Wandmalereien von Meteoren mit jenem der Athosklöster nicht nur in der Art der Ausführung, sondern auch in der Anordnung und Auswahl der Gruppen und Kreise der verschiedenen Darstellungen besteht. Bees' vorgenannte Ausführungen werden gewiß verständlicher durch die Publizierung eines bereits im Druck befindlichen umfangreichen, mit farbigen Abbildungen versehenen Albums, worin alle Kunstdenkmäler der Meteorenklöster Revue passieren. Jedenfalls hat Bees in einem hier besprochenen Bericht die Stellung, welche die Denkmäler der Meteorenklöster in der byzantinischen Kunstgeschichte einnehmen, wissenschaftlich festgelegt, und dies hohe Verdienst ist ihm allein zuzuschreiben.

Die zweite der oben genannten Schriften faßt den ersten Teil eines systematischen, in vorbildlicher Weise ausgearbeiteten Korpus der inschriftlichen Denkmäler von Meteoren zusammen. Sie enthält neben verschiedenen Faksimile und lehrreichen Kommentaren wertvolle Texte, welche nicht nur für die griechisch-serbische Geschichte, sondern auch für die Kunstgeschichte von großer Bedeutung sind. Es ist sehr zufriedenstellend, daß Bees auch die auf kirchlichen Geräten, Priestergewändern, Stolen usw. befindlichen Inschrif-

ten in dieses Korpus mitaufgenommen und mit Sachkenntnis erläutert hat. So hat er viel zur Geschichte der mittelgriechischen Stickerei- und Kleinkunst beigetragen. Hier müssen auch die Ausführungen des Verfassers erwähnt werden, wonach einige eigenartige Kopfbedeckungen und Gürtel, welche verschiedene auf die Nordseite der ältesten Kirche von Meteoren gemalte Militärheilige tragen, als serbisch, und zwar serbischen Edelleuten eigen, zu betrachten sind. Auf diese Weise kann man noch heute auf den Wandmalereien der Meteorenklöster den Einfluß verfolgen, welchen die serbische Kunst und Kultur zur Zeit des Stephan Dušan und seiner unmittelbaren Nachfolger selbst auf den klassischen Boden Griechenlands ausgeübt hat.

Die oben unter Nr. 3 erwähnte Publikation ist eine ausführliche Beschreibung eines sehr interessanten Denkmals, welche Dr. Bees im Kloster des Heilandes und der Gottesgebärerin, dem eigentlichen Meteorenkloster, und zwar in einem mysteriösen Winkel unter Totenschädeln entdeckt hat. Mitten auf einer Holzplatte ist die Muttergottes abgebildet, die zart und schlank, auf dem linken Arm das Kind tragend, dargestellt ist. Zu ihren Füßen kauert in betender Stellung eine Frau, die nur bis zum Gürtel sichtbar ist und deren Namen eine oben befindliche Inschrift nennt. Der Text lautet folgendermaßen:

ΜΑΡΙΑ ЄΥСЄΒЄ
ϚΑΤΗΒΑСΙΛΙСΑ
ΑΓΓЄΛΙΝΑΚΟ
ΜΝΗΝΗ(Δ/ȣ)ΚЄΝΑ
ΗΠΑΛΑΙΟΛΟΓΙ
ΝΑ

»Diese Königin ist die Stifterin des Bildes, das einst mit Edelsteinen geschmückt war, die jedoch schon vor langer Zeit abgerissen worden sind.«

Ihrem etwas romantischen Lebenslauf widmet Dr. Bees einen reizenden, sehr ausführlichen Exkurs. Demnach war diese teils von Serben, teils von Griechen abstammende Königin die Tochter des in Thessalien residierenden Kaisers Symeon Uros, Halbbruder des berühmten Zaren der Serben und Griechen, Stephan Dušan, und die Schwester des Königs Johannes Ducas, der aus entsagender Weltflucht die Regierung des väterlichen Landes abtrat und in Athos- sowie in Meteorenklöstern als Mönch unter dem Namen Joasaph lebte (gestorben ca. 1423). Die Königin Maria Paläologina hatte sich in erster Ehe mit dem Despot von Janina, Thomas Prelubowitz, vermählt und nach der Ermordung desselben den Florentiner Edelmann Isau oder Esau Buondelmonti zum Ehemann erwählt. Diese Einzelheiten sind besonders in der epirotischen Mönchen zugeschriebenen Chronik zu finden, wo sich viele Stellen auf die Königin Maria Angolina beziehen, und wonach auch die Zahl 1396 als das Jahr, in welchem sie starb, festzustellen ist. Nach einem Bericht des bekannten Historikers Chalkokordylis hatte die in Rede stehende Königin ihren ersten Gemahl, Thomas Prelubowitz, mit Hilfe ihres zweiten Gatten Isau Buondelmonti ermordet. Dieser Bericht ist jedoch, meines unmaßgeblichen Erachtens, als unzuverlässig zu betrachten. Verschiedene Urkunden erwähnen Stiftungen der Königin Maria Angolina zugunsten des Meteorenklosters, in welchem noch heute das Andenken an sie fortlebt. Durch die glückliche Entdeckung des Dr. Bees ist die Prosopographie dieser offenbar in der serbo-byzantinischen Geschichte eine große Rolle spielenden Königin auf unerwartete Weise bekannt geworden. Schade, daß Bees nur eine undeutliche Reproduktion des Denkmals veröffentlicht hat. Soll ich hier noch betonen, daß eine gute Reproduktion im allgemeinen bei manchen Denkmälern wertvoller ist als eine Beschreibung derselben? Im übrigen trägt die Publikation das Gepräge, das alle Arbeiten Bees' kennzeichnet, nämlich

eine gute Benutzung der Quellen sowie genaue Kenntnis der zueinander in Beziehung stehenden Denkmäler. *Fr. G. Bölcke.*

Dante Viviani, Tempio di S. Angelo in Perugia. Studio di ripristino. Perugia 1911. 21 Seiten. Sonderabdruck aus dem Bollettino della Regia Deputazione di Storia Patria per l' Umbria, vol. XVI, fasc. III, no. 42.

Die kleine Arbeit ist ein wichtiger Beitrag zur Baugeschichte dieser in Perugia einzig dastehenden Kirche. Alter Tradition zufolge hat an der Stelle von S. Angelo ein heidnischer Tempel gestanden, auf dessen Fundamenten im 6. Jahrhundert unter Benutzung alter Teile eine dem christlichen Ritus angepaßte Kirche errichtet sein soll. Man hat ferner bisher geglaubt, daß dieser antike Tempel ein offener Dipteros war, dessen äußere Säulenreihe für den Bau von S. Pietro dei Cassinensi bei Perugia verwendet worden sei. Wie aber die von Viviani im öffentlichen Auftrage unternommenen Ausgrabungen ergaben, hat diese angebliche äußere Säulenreihe nie existiert. Nur soviel scheint festzustehen, daß der älteste Bau christlicher Zeit dem 5. oder 6. Jahrhundert entstammt, ein von Ost nach West orientierter Rundbau, nicht unähnlich dem von S. Stefano Rotondo in Rom, mit einer halbrunden Chorabsis und drei viereckigen Vorhallen (deren Eingänge seitlich lagen), an den anderen drei Hauptachsen des Rundbaues. Viviani vermutet, daß diese Vorhallen als Matronei gedient haben. Die weiteren Untersuchungen des Verf. führten dann zu dem Ergebnis, daß der erste radikale Umbau der Kirche nicht im 10. oder 11. Jahrhundert, wie Orsini in seiner »Dissertazione« annahm, sondern vielmehr im Laufe des 13. oder 14. Jahrhunderts stattfand. Ihm entstammen die Spitzbogen, die das polygonale Mitteldach tragen, und die spitzbogige Haupteingangstür, an der Stelle der mittleren der drei viereckigen Vorhallen. Ein zweiter, leider sehr verständnisloser Umbau erfolgte 1547 auf Veranlassung des Kardinallegaten Crispo. Damals wurde die halbrunde Chorabsis modernisiert, wurden die dort vorhandenen Fresken bis auf eines, die Madonna delle Grazie, heruntergeschlagen, die Dächer erneuert und die 12 Rundbogenfenster vermauert. Diese Fenster, deren Lage noch heute deutlich erkennbar ist, befanden sich ursprünglich, zu je 3 zusammengefaßt, über den Vorhallen und der halbrunden Absis, den unter ihnen liegenden Triforien entsprechend. Zwei hier roh eingebrochene viereckige Fenster gehören gleichfalls dem Umbau von 1547 an. Eine Auswahl sorgfältig aufgenommener Grundrisse, Querschnitte und Ansichten erläutern den Gang der Untersuchung und den Wiederherstellungsplan Vivianis.

Walter Bombe.

Carlo Ridolfi, Le meraviglie dell'arte ovvero le vite degli illustri pittori veneti e dello stato. Herausgegeben von Detlev Freiherrn von Hadeln. Parte Prima. Berlin, G. Grote 1914. XLIV nnd 422 S.

Im Gegensatz zu Vasari, der noch selbst eine zweite Ausgabe seiner Künstlerbiographien veranstalten konnte und dessen Werk in den folgenden Jahrhunderten immer neu aufgelegt, in fremde Sprachen übersetzt und wissenschaftlich kommentiert worden ist, hat Ridolfis Buch, das den venezianischen Meistern das von dem toskanischen Autor verkürzte Recht wiedergeben sollte, eine bescheidene Verbreitung gefunden. 1648 zuerst gedruckt, hat es nur eine Neuauflage erlebt (Padua 1835—1837); aber es ist nie in eine fremde Sprache übertragen worden und ist bis zur Gegenwart auch nicht in einer wissenschaftlich brauchbaren Ausgabe erschienen.

Man mag nun über den Wert der Nachrichten Ridolfis für die uns namentlich interessierende Epoche bis zum Tode Tintorettos denken, wie man will: als Quelle ist er aus den verschiedensten Gründen von der größten Bedeutung und für die Geschichte der vene-

zianischen Malerei unentbehrlich; darum war eine wissenschaftliche Ausgabe ein lange gefühltes Bedürfnis. Ludwig wäre wohl der Mann gewesen, sie uns zu geben; nach dessen Hinscheiden konnte sie gewiß nicht besseren Händen anvertraut werden, als desjenigen Fachgenossen, der seit Jahren mit ebensogroßer Energie wie mit Erfolg sich auf diesem Gebiet forschend betätigt hat. Die in jeder Rücksicht mustergültige Ausgabe, deren erster Band nunmehr vorliegt, darf als ein vorläufiger Abschluß seiner überaus gewissenhaften Studien gelten.

Der Band ist ein getreuer Wiederabdruck des ersten Bandes der Originalausgabe einschließlich der Vorreden und der verschiedenen Huldigungsschreiben und -gedichte, jedoch mit Auslassung der Seite »Errori«, der verschiedenen Indizes sowie der Künstlerbildnisse. In seinen Anmerkungen, um derentwillen die Ausgabe für jeden Forscher von jetzt ab unentbehrlich sein wird, — leider sind sie aus äußeren Gründen in gar zu kleinen Typen gesetzt, während der Text in schönen, klaren, großen Typen gegeben ist — hat sich der Herausgeber eine sehr wohltuende Selbstbeschränkung auferlegt. Die Verführung lag nahe, das ganze bisher bekannt gewordene Material darin aufzuarbeiten; aber ein Kommentar zu einer Quellenschrift ist nicht der Ort, Monographien abzuladen; zu welchem Umfang würde eine solche Ausgabe sonst wohl anschwellen? Der Herausgeber vermeidet es aufs strengste, von Dingen zu sprechen, die nicht oben im Text berührt sind: er führt also nicht (oder nur ganz ausnahmsweise) andere Bilder eines Künstlers an, als die, von denen Ridolfi berichtet; er gibt nur die Daten, die notwendig sind, und beschränkt sich in den Literaturangaben auf das unbedingt Erforderliche. Aber — ein besonderer Vorzug seines Kommentars — er gibt nie Zitate aus zweiter Hand, sondern ist stets den Dingen bis zum Ursprung nachgegangen und dadurch in der Lage, im Vorbeigehen mancherlei traditionell übernommene Irrtümer richtigzustellen. Als Beispiele der Sorgfalt seiner Arbeit führe ich die Anmerkungen zu einem Frühbilde Tizians in S. Caterina (S. 153 Anm. 1) sowie zu desselben Meisters Altarbildern in S. Giovanni Elemosinario und in S. Niccolo de' Frari (Zusätze S. 417) an. Bei den Kunstwerken ist in der knappsten Form angegeben, ob und wo sie erhalten sind; ein jeder wird gerade hier zum Teil sehr wertvolle Nachweise finden.

Zu seiner Ausgabe hat H. eine Einführung geschrieben, um Ridolfis Wert als Quellenschriftsteller zu umschreiben; so knapp er seine Ausführungen gefaßt hat, so muß man auch dieses Vorwort als eine mustergültige und grundlegende Arbeit bezeichnen. Er skizziert kurz die Literatur vor Ridolfi, sucht aufzudecken, wo er uns unbekanntes Material benutzt hat (allzu viel ist es nicht) und legt die Benutzung seiner Vorgänger durch den Autor dar. Ein sehr wichtiger Abschnitt ist der Frage gewidmet, wo Autopsie anzunehmen ist und wo nicht; H. weist hier schlüssig nach, daß des Autors Kenntnisse über Venedig und die engere Umgebung kaum hinausgriffen. Das zusammenfassende Urteil ist für Ridolfi nicht eben günstig, doch verwahrt sich H. ausdrücklich dagegen, daß seine Ausstellungen bestimmt seien, den Quellenwert des Buches herabzusetzen.

So spricht aus der ganzen Arbeit eine den Stoff in jeder Hinsicht völlig beherrschende und ihn durchdringende Autorität zu uns; die Vorsicht im Urteil, die Selbstbeschränkung in den Anmerkungen verdienen uneingeschränkte Anerkennung.

Ein paar kleine Zusätze und Berichtigungen mögen angefügt sein. S. 144. Das bei den Tassi in Bergamo aufgeführte »Sposalitio d' Amore« von Lotto ist nichts anderes als das Doppelbildnis mit Amor in Madrid. Ein Katalog ohne Besitzernamen, den Campori abdruckt (S. 453), gibt offenbar einen Teil des Tassis-Besitzes wieder, und zwar möchte man an die in Venedig vereinigte Sammlung des Ottavio de Tassis denken (Sansovino-Martinioni S. 377). Neben dem obigen Bilde Lottos steht in zu auffälliger Nähe ein anderes Werk desselben Autors bei Ridolfi und Campori gleichmäßig beschrieben, um an der Identität

des obigen Bildes mit dem in Madrid zweifeln zu können. Übrigens sind mindestens sechs der Bilder jenes Inventars in Madrid nachweisbar.

S. 169. Zu dem ersten Bildnis Aretinos von Tizian, das wohl 1627 mit der Mantuaner Sammlung nach England kam, ist der wichtige Beitrag von Luzio im Marzocco vom 16. Juli 1905 zu vergleichen.

S. 172. Das Verkündigungsbild Tizians, das ursprünglich für Murano bestimmt war und dann an Karl V. kam, war noch um 1825 in Spanien vorhanden. Es findet sich zuletzt als im Palais von Aranjuez befindlich aufgeführt (Quilliet, Les arts italiens en Espagne, Rom 1825, S. 11). Man darf also hoffen, daß es eines Tages wiedergefunden wird.

S. 185. Der Brief Tizians an Karl V., der nur durch den Abdruck Ridolfis an zwei Stellen (vgl. S. 222) erhalten ist — das Original findet sich nicht im Staatsarchiv zu Simancas —, muß später als »Ende 1554« datiert werden, wie H. annimmt. Die »Madonna addolorata«, die gleichzeitig mit der »Gloria« an den Kaiser abging, war nicht die (gleichfalls noch in der Galerie des Prado erhaltene) Madonna auf Stein; die Bestellung auf diese traf erst im März 1555 in Venedig ein, und es machte dem Maler einige Schwierigkeit, den passenden Stein zu finden; es scheint ferner, daß Karl noch einige Monate später eine Vorlage für das Bild einsandte (s. Jahrbuch des Kaiserhauses XII², Regest 8430, 32, 34).

S. 193. Anm. 4. Die Stelle in Tizians Brief an Karl V. vom 10. September 1554, Vargas betreffend, hat H. mißverstanden (vgl. die zutreffende Übersetzung bei Cr. u. Cav. S. 555).

S. 197. In dem einen der Bilder, die Ridolfi als im Besitz der Aldobrandini-Erben aufführt — Madonna mit Hieronymus und Stefan — wird man vielleicht die Wiederholung des Louvrebildes Nr. 1577 in Wien erkennen dürfen. Unzweifelhaft ist die Identifikation des Madonnenbildes, das Marchese Bevilacqua in Ferrara besaß (S. 199), mit dem Bild im Louvre Nr. 1579 (Fischel 3 S. 207).

S. 199. Das Doppelporträt, das Tizian selbst und Francesco Zuccato darstellt, ist in Windsor erhalten (Fischel S. 194).

S. 294. Alle vier Deckenbilder Bonifazios aus Palazzo Barbarigo befinden sich jetzt bei Robert H. Benson in London. *Gronau.*

R. Sillib, Schloß Favorite und die Eremitagen der Markgräfin Sibylle Auguste von Baden-Baden. Neujahrsblätter der Badischen Historischen Kommission. Neue Folge 17. Heidelberg 1914. Carl Winters Universitätsbuchhandlung.

Die vorliegende Arbeit Sillibs hat das Verdienst, unter Beibringung der Originalpläne mit den falschen und sich widersprechenden Angaben über Erbauungszeit und Meister des markgräflich badischen Lustschlosses Favorite bei Baden-Baden endgültig aufgeräumt zu haben. — Sie beweist, daß die Gartenanlage schon von 1707, der Bau von 1710 ab vorgenommen wurde und daß sein Architekt der Böhme Johann Michael Ludwig Rohrer war.

Da alle Bauakten vernichtet sind, so mußte ein mühsames Zusammentragen aus allerhand Protokollen und verstreuten Archivalien einsetzen, bis sich doch noch ein einigermaßen klares Bild ergeben konnte. Daß dies dennoch erreicht wurde, spricht in beredter Weise für die Umsicht und Sorgfalt, mit der der Verfasser zu Werke gegangen ist, und zeigt uns die Liebe, mit der er all die kleinen gefundenen Bausteinchen für den Aufbau seiner Arbeit zu einem farbenprächtigen Mosaik vereinigte, aus dessen Hintergrund der Bau der Favorite hervorleuchtet, während sich vor ihm die Gestalten der Bauherrin und ihres Baumeisters kraftvoll abheben.

Der »Schloßherrin« ist das erste Kapitel geweiht, jener eigenartigen Gestalt der

Markgräfin Sibylle Auguste von Baden, um die die Sage bereits seit langer Zeit ihr verschleierndes Gewand gewoben hat, wie sie es mit den meisten über das gewöhnliche Maß hinausragenden Persönlichkeiten zu tun pflegt, besonders noch, wenn sie bei Lebzeiten auf einen Fürstenstuhl gehoben waren. Uns interessiert hier vor allem der bedeutsame Kunstsinn, der diese Fürstin auszeichnete und der der Favorite und all den Bauten, wie sie Meister Rohrer für sie schaffen durfte, ein starkes persönliches Gepräge aufdrückt, weit mehr, als es bei den größeren Schöpfungen benachbarter Fürsten der Fall ist, so daß der Markgräfin zweifellos ein besonderer Anteil an dem künstlerischen Eindruck dieser Bauwerke, vor allem etwa bei ihren Lieblingsschöpfungen, eben der Favorite und der in malerischer Farbenpracht schwelgenden Innenausstattung der Rastatter Hofkirche, neben dem erbauenden Architekten zugebilligt werden muß.

Von diesem Architekten Johann Michael Ludwig Rohrer erzählt uns das zweite Kapitel »Der Baumeister«. Er war mit seiner Familie aus der böhmischen Heimat der Fürstin herbeigerufen worden und hatte zuerst bei dem monumentalen Rastatter Residenzbau unter dem genialen Domenico Egidio Rossi aus Bologna gearbeitet und die dort in sich aufgenommenen italienischen Einflüsse mit seiner böhmisch-österreichischen Tradition zu einem eigenartigen Stile vereinigt. Nach Rossis Weggang 1707 war seine Kunst so weit gediehen daß die eben zur Witwe gewordene Markgräfin ihm die Direktion über das Landesbauwesen getrost anvertrauen konnte. Und nun entstehen nacheinander neben dem ersten Werke, der Favorite, alle die interessanten Zentralbauten, die Pagodenburg in Rastatt, das St. Hubertihaus auf dem Fremersberg, die Einsiedlerkapelle im Favoritengarten, eben die Eremitagen der Markgräfin, denen Sillib ein besonderes Kapitel gewidmet hat, und neben ihnen in der Nachbarschaft das malerische Lustschloß Waghäusel, das Rohrer für den Speierer Fürstbischof baute, den er auch bei seinem großen Bruchsaler Bauwesen unterstützen durfte.

Diese zentrale Tendenz, der Rohrer besonders huldigte und die er als einer der ersten für diese Gegenden verbreitete, finden wir auch bei dem Favoritenbau selbst praktiziert, der sich um einen runden, durch den Bau durchgehenden Mittelsaal legt, während sich sonst schon in seinem Trikliniumsgrundriß Ideen des Westens verkörpert finden, wobei Sillib an den Einfluß eines französischen Ingenieurs Richemoir denkt.

Man hat die Architektur der Favorite ein schwerfällig, provinzielles und altmodisches Barock genannt, und das wäre auch sehr berechtigt, wenn, wie man bisher glaubte, der Bau erst 1725 geplant worden wäre, nun werden wir aber nicht umhin können, nach den vorliegenden Untersuchungen diese Meinung etwas zu revidieren. Wir müssen eben jetzt anerkennen, daß Rohrer für diese Gegenden zu den frühesten Meistern gehört, die dem österreichisch-böhmischen Barock hier Verbreitung schafften, wir müssen zugeben, daß er, wenn auch ein kleinerer, so doch ein durchaus selbständig schaffender, nicht uneigenartiger Architekt war, so daß wir nun auf eine auch von Sillib in Aussicht stehende zusammenfassende Monographie seiner Kunst gespannt sein können.

Nachdem noch der Favoritengarten in dem Buche sich uns in einem besonderen Kapitel präsentiert hat, und wir über den heutigen, in guter englischer Weise angelegten Park Rückblicke auf die ehemalige französische und zuerst im Einklang mit dem Bau italienisch abgestimmte Gartenanlage geworfen haben, beschließt ein stimmungsvoller Abschnitt »Kulturgeschichtliches« die anregende Arbeit und sucht uns Schloß und Garten mit seinen alten Bewohnern wieder zu beleben, wenn wir sie auch hier einmal nicht so sehr vermissen, da gerade in der Weltabgeschiedenheit dieses schlummernden Barockschlosses für uns heute ein Hauptreiz liegt. *K. Lohmeyer.*

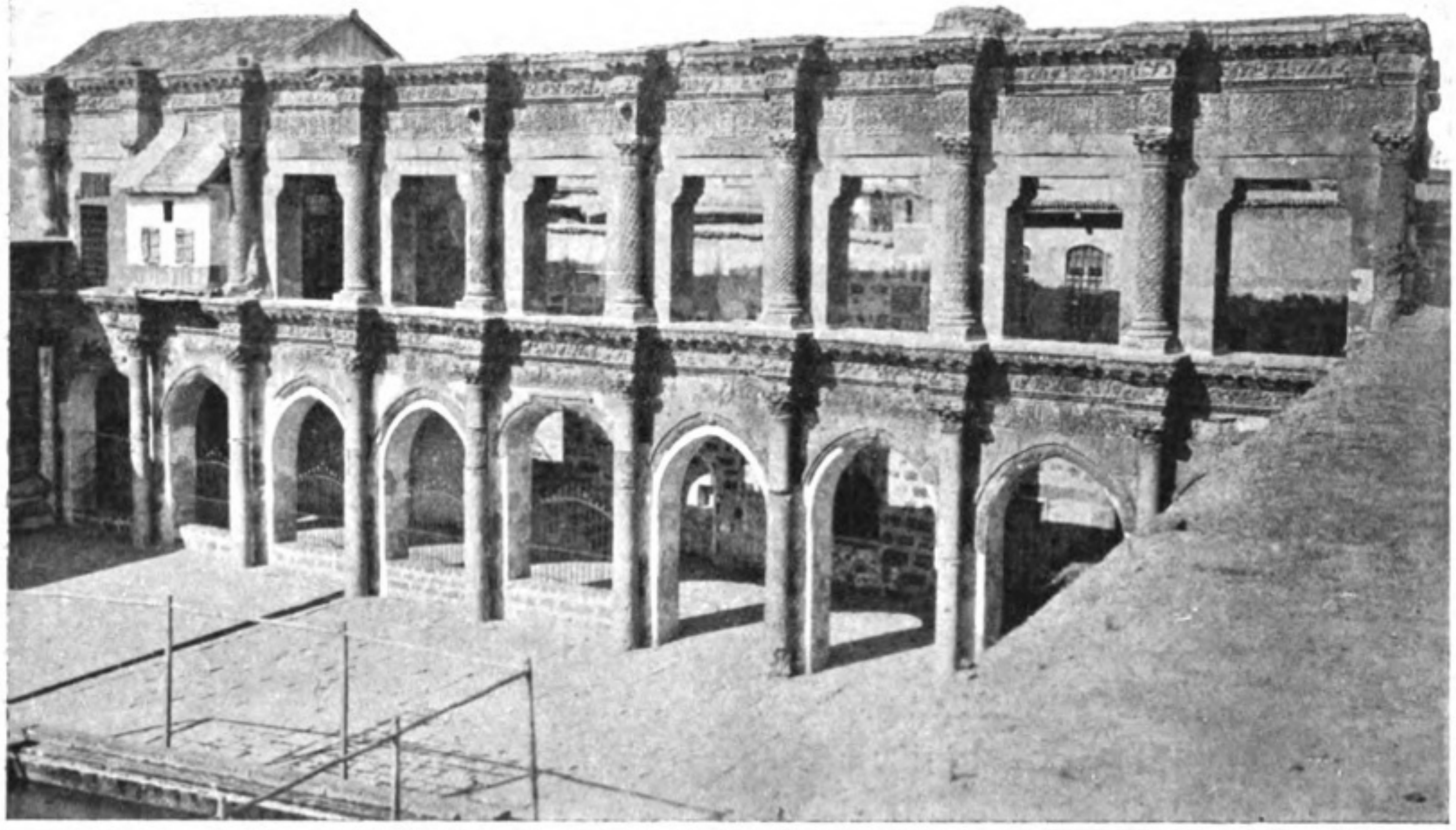


Abb. 1. Diyārbakr. Hof der Ulu Djami. Gesamtansicht der Westfassade. Aufnahme von Dr. Berliner.

AMIDA.

VON

S. GUYER.

Mit 23 Abbildungen.

In meiner kürzlich in dieser Zeitschrift erschienenen Monographie über das kommagenische Jakobskloster bei Kaisūm [1]) habe ich den Versuch unternommen, auf Grund der Gründungsinschrift dieser Kirche, die einen Neubau am Anfange des 9. Jahrhunderts sicherstellt, einiges Licht in die Datierungsfragen der übrigen christlichen Denkmäler Mesopotamiens zu bringen. Ich gelangte hierbei zu dem Resultate, daß aus der früheren Zeit, dem 4. und 5. Jahrhundert, nur sehr wenige Denkmäler erhalten sind, und daß gerade die Hauptblütezeit, in der die großen Monumentalbauten von Ruṣāfah, Diyārbakr Fārqīn entstanden sind, vielmehr in eine spätere Epoche, vermutlich erst um das Jahr 600 herum zu setzen ist. Und außerdem glaube ich auch noch den Nachweis erbracht zu haben — wofür gerade die Klosterkirche

[1]) Bd. XXXV, pag. 483 ff.

Surp Hagop ein vollgültiger Beweis ist —, daß dieser konservativ-klassische Stil jener Zeit, wenn auch in etwas nüchtern-degenerierter und verkümmerter Gestalt, noch mehrere Jahrhunderte hindurch in den felsigen Einöden der nordmesopotamischen Hochländer, der Osrhoëne und des Ṭur ʿAbdīn, fortgelebt hat. Aus allen diesen Resultaten, vor allem aus der relativ späten Blüte der christlichen Baukunst jener Gegenden, ergab sich als Konsequenz, daß das nördliche Mesopotamien als schöpferische Macht auf dem Gebiete der Architektur kein gewichtiges Wort gesprochen, daß es vor allem bei der Genesis der abendländisch-mittelalterlichen Kunst nicht die ausschlaggebende Rolle gespielt haben kann, die ihm Strzygowski gern zuschreiben möchte.

Zu meinem Erstaunen sind nun meine sachlichen Einwände — von einer Reihe persönlicher Angriffe abgesehen [1]) — unbeantwortet geblieben. Ich bin genötigt, daraus zu schließen, daß Strzygowski zur Entgegnung meiner Einwürfe eben nichts zu sagen weiß, und kann daher wohl annehmen, daß meine Resultate in ihren großen Zügen richtig sind und durch neuere Forschungen nur mehr unerhebliche Korrekturen erfahren dürften. Daher mag es an der Zeit sein, von dem nun gewonnenen Stück Boden aus ein neues, wichtiges Problem in Angriff zu nehmen. Hier möchte ich nun an ein Wort anknüpfen, das Strzygowski selbst bei Besprechung meiner Studie über das Jakobskloster bei Kaisūm (Byz. Zeitschr. XXIII p. 331) gesagt hat. Er klagt da, daß sich unsere Arbeiten »immer mehr daraufhin zuspitzen, Bauten und Ornamentik des Ṭur ʿAbdīn samt Mshatta und den alten Teilen der Westfassade von Amida erst aus ummayadischer Zeit stammen zu lassen«. In den folgenden Zeilen soll nun Strzygowski die gründliche Antwort auf diese Befürchtung gegeben werden: die alten Teile der Westfassade können nicht vor dem 7. Jahrhundert entstanden sein.

Da Strzygowski dieses hart umstrittene Hauptdenkmal zur Basis seiner Untersuchungen gemacht und als Hauptbeweis seinen Thesen vorangestellt hat, wird man es mir verzeihen, wenn ich das ganze Problem so eingehend als möglich behandle. Hierbei möchte ich aber jede Polemik nach Möglichkeit beiseite lassen; denn eine fortwährende Rücksichtnahme auf die durchweg recht unglücklich gewählten Beweisführungen Strzygowskis würde die Problemstellungen ins Unendliche verwirren. Einzig und allein die Denkmäler selbst sollen daher hier zu Worte kommen. Wer sich für die Strzygowskischen Gedankengänge speziell interessiert, mag dieselben hernach selbst im Amidabuche nachlesen und entscheiden, wo die Wahrheit liegt. — Erst zuletzt mögen dann noch in knapper, kurzer Zusammenfassung meine An-

[1]) Nur der Einwand bezüglich der Inschrift von Arnas (Byz. Zeitschr. Bd. XXIII, p. 329) dürfte, falls Strzygowski wirklich der Ansicht sein sollte, daß dieselbe für die Datierung der Chorschranke verwendbar sein könnte (?), sachlich genannt werden. Selbstredend werde ich ihm auf einen solchen Einwand die entsprechende Antwort nicht schuldig bleiben.

schauungen über den Charakter des sich hier offenbarenden Kunstschaffens denen Strzygowskis gegenübergestellt werden.

Bekanntlich ist der großen dreischiffigen Hauptmoschee Diyārbakrs im Norden ein länglicher Hof vorgelagert, den im Osten und Westen zweistöckige Fassaden, im Norden eine spitzbogige Arkade und andere Gebäude einfassen. (Vgl. die Planskizze Abb. 2.) Gleich zu Anfang sei nun hier bemerkt, daß ich mich in der nachfolgenden

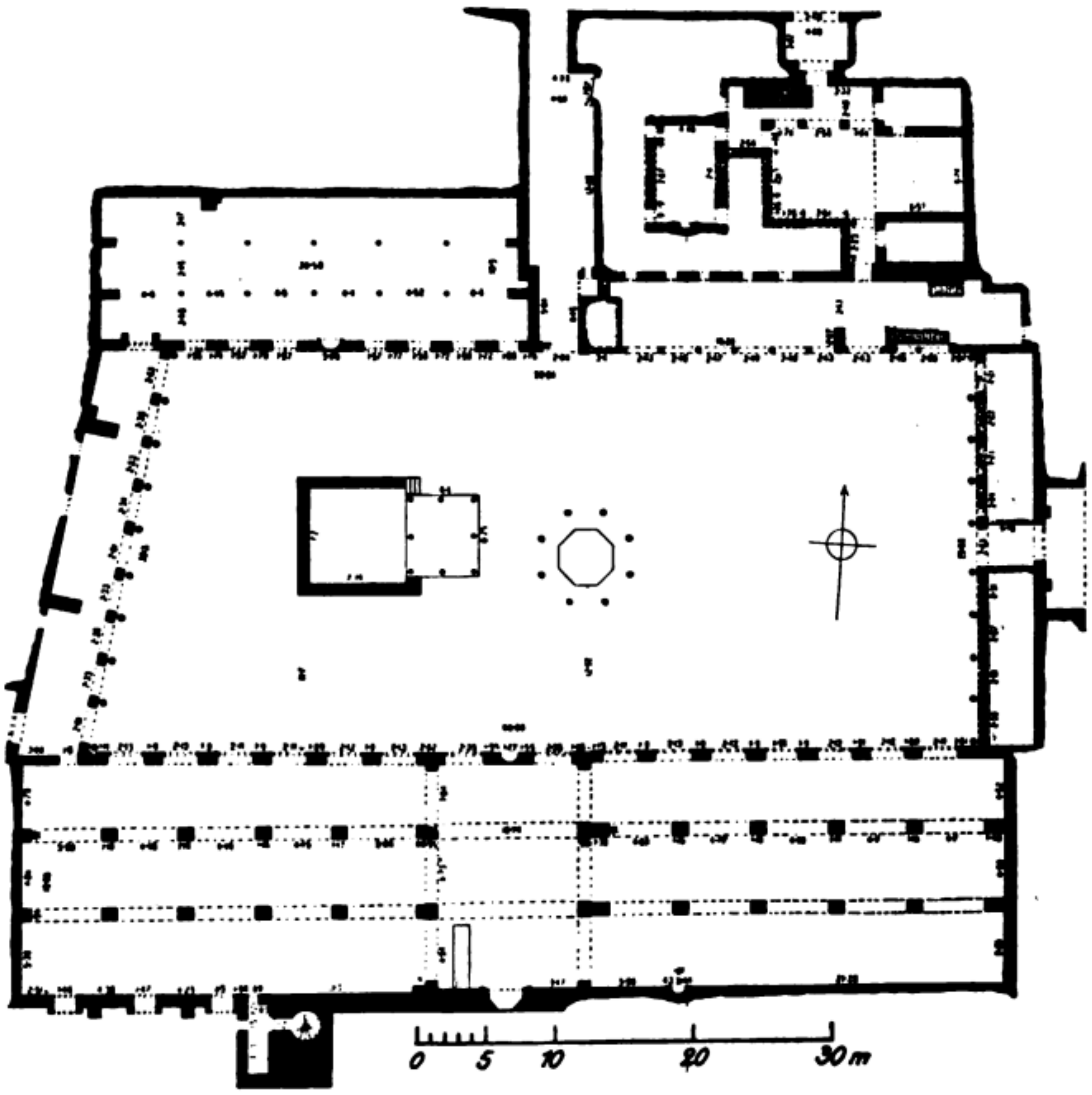


Abb. 2. Diyārbakr. Komplex der Ulu Djami (nach G. L. Bell).

Untersuchung ausschließlich mit der Westfassade dieses Moscheehofs befassen will. Die Ostfassade ist zwar bis vor kurzem — d. h. bis zum Erscheinen des van Berchem-Strzygowskischen Amidawerkes — auch ein Rätsel gewesen, ein Bauwerk, bei dem man verlegen war, wo es kunstgeschichtlich unterzubringen sei. Durch die gründliche Untersuchung und Interpretierung der Inschriften dieser Ostfassade durch M. van Berchem ist aber in voller Klarheit hervorgegangen, daß sie eine bloße spätere, 1163/1164 unter Mahmud ibn Ilaldi entstandene Kopie der älteren rätselvollen Westfassade ist. Deutlich sieht man auf den im selben Werke erschienenen photographi-

schen Aufnahmen, daß ihre Ornamente als zeitgenössische Interpretationen der Formenwelt der älteren Westfassade aufzufassen sind. Dieser letzteren allein seien daher meine Untersuchungen gewidmet.

Begreiflicherweise hat diese westliche Moscheehoffassade als eins der reichsten und schönsten Baudenkmäler des nördlichen Mesopotamiens schon seit langem das Aufsehen der europäischen Reisenden, die hierher kamen, auf sich gezogen, und es existiert daher bereits eine ziemlich umfangreiche Literatur über sie, in der es nicht an Erklärungsversuchen fehlt, diese seltsame, märchenhafte, in diesen abgelegenen Gegenden fast wie ein Wunder anmutende dekorative Kunst irgendeinem der bekannten Kunststile einzuordnen. Max van Berchem hat auf p. 47—51 des Amidabuches alle bezüglichen Daten übersichtlich zusammengestellt; ich resümiere seine Angaben.

Zuerst möchte ich jedoch noch zwei mittelalterliche Reisende erwähnen, deren Beschreibungen von Bauten aus Diyärbakr vermutlich zum Teil auch auf die noch heute in der Westfassade des Moscheehofs verbauten Fragmente zu beziehen sind. Der erste ist Nāṣiri Khusrau[3]), ein persischer Reisender, der im Dezember 1046 die Hauptmoschee von Diyärbakr besucht hat, bevor die heute dastehende Westfassade errichtet worden war. Doch redet er von 200 Monolithsäulen, über deren Bögen wiederum Säulen gestanden hätten, aus welchen Worten geschlossen werden muß, daß bereits damals bei oder in nächster Nähe der Hauptmoschee eine ähnliche Architektur vorhanden gewesen ist; ich verweise auf die später folgende detaillierte Untersuchung. Der zweite Reisende ist ein anonymer italienischer Kaufmann bei Ramusio (1510), der erste Europäer, bei dem sich eine Notiz über den Moscheehof findet, und dessen Beschreibung der Marienkirche Strzygowski[4]) ausführlich wiedergibt: er erzählt, sie sei im Innern in Bogen (in volte) erbaut, die von mehr als 300 Säulen getragen werden; auch seien Bogen über Bogen gewesen. Die Kirche habe in der Mitte niemals eine Decke gehabt; der Taufbrunnen sei in der Mitte im Freien aufgestellt gewesen. Der Teil im Süden der Kirche sei zur Moschee gemacht. — Nun habe ich die Kirche, auf die, wie Strzygowski meinte, sich diese Worte beziehen sollten, im Frühjahr 1911 aufgenommen, und stellte sich ihr Grundriß ganz analog dem des Martyrions von Ruṣāfah heraus; sie kann also nicht unbedeckt gewesen sein. Auch würde die Bemerkung, daß südlich der Kirche die Moschee gelegen habe, voraussetzen, daß ein damals als Moschee dienendes Gebäude wieder den Christen zurückgegeben worden sei, was nicht der Fall sein kann. Nun aber stimmen die vielen Säulen, die mehrstöckigen Bogenreihen, der offene Hof mit dem Brunnen, die Moschee im Süden durchaus zur Ulu Djami, bei welcher, wie nachher gezeigt werden soll, wohl noch damals (im saec. XVI) die Nachfolgerin der alten

3) Vgl. Amida p. 52.
4) Amida p. 187 ff.

Thomaskathedrale stand. Offenbar hat daher der italienische Anonymus einfach die Namen der Kirchen verwechselt und die Thomaskathedrale irrtümlicherweise Marienkirche genannt.

Der nächste, bei dem wir eine Beschreibung dieses großartigen Baus überliefert finden, ist kein Europäer, sondern der türkische Reisende Ewliya (1655)[5]. Er setzt die Moschee mit den berühmtesten Bauwerken der islamischen Welt, mit den Moscheen von Damaskus, Kairo, Jerusalem und Konstantinopel, in Parallele und hält sie für eine alte Kirche; daneben erwähnt er, daß nach den griechischen Historikern der Bau aus den Zeiten Moses' stamme! — Ein Muster von Klarheit ist also seine Beschreibung nicht. — Eine kurze Erwähnung stammt dann aus dem Munde des Dänen Carsten Niebuhr[6] (1766): leider durfte er aber den Bau nicht besichtigen, da zu seiner Zeit ein Christ nicht einmal den Haram betreten durfte; er erwähnt jedoch, daß die Moschee die Hauptkirche der Christen gewesen sein soll.

Der erste Gelehrte, der sich den ganzen Baukomplex anschauen, ihn aufnehmen und näher beobachten konnte, war Texier (1839). Seine Aufnahmen sind zwar jahrzehntelang in den Archiven der Bibliothek des Royal Instituts of British architects in London vergraben geblieben, bis sie dann, dank der Vermittlung Miss G. L. Bells und R. Phené Spiers, Strzygowski im Amidawerke publizieren konnte[7]. Seine Description de l'Arménie[8] enthält eine kurze Beschreibung, in der er erwähnt, daß es sich der Tradition nach angeblich um den Palast des armenischen Königs Tigranes handle. Er hält die Architektur trotz des Vorkommens von Spitzbögen der Kapitelle wegen für »römisch-byzantinisch«, und zwar denkt er im Hinblick auf die Skulpturen an eine Erbauungszeit im 3. oder 4. Jahrhundert, weshalb er anzunehmen scheint, daß Schapur II. (309—380) diesen alten Tigranespalast umgebaut habe. — Eingehendere Untersuchungen stammen von H. de Hell[9] (1847), der nicht nur Abbildungen des architektonischen Details, sondern auch einen ausführlichen Text dazu geliefert hat. Auch bei ihm findet sich noch nicht die unseren modern geschulten Augen ohne weiteres sich aufdrängende stilkritische Scheidung zwischen älteren und jüngeren Bestandteilen, für ihn ist alles ein Werk aus einem Guß. Eine Entstehung unter byzantinischer Herrschaft und damit auch die Zugehörigkeit zur Hauptkirche der alten Amida schließt er aus; allerdings leugnet auch er nicht das Vorhandensein griechischer Kunsttraditionen; es ist aber nach ihm ein degenerierter griechischer Stil, charakteristisch für die byzantinische Kunst des 9.—12. Jahrhunderts, auf welche Zeit auch die arabischen Inschriften weisen. Er kommt daher zum

[5] Ewliya Tshelebi, Siyâḥet-nâme, Konstantinopel 1314 H., IV. p. 31. (Ich zitiere nach van Berchem-Strzygowski, Amida p. 9 n. 8.)

[6] Carsten Niebuhrs Reisebeschreibung nach Arabien und andern umliegenden Ländern. Bd. II, p. 401.

[7] p. 298 ff.

[8] Ch. Texier, Description de l'Arménie, la Perse et la Mésopotamie. Paris 1842. Bd. I, p. XXI.

[9] H. de Hell, Voyage en Turquie et en Perse. Paris 1855. Bd. II, p. 441.

Schluß, daß der Bau in arabischer Zeit durch griechische, an den Hof der Khalifen berufene Baukünstler entstanden sei. — In etwas ältere Zeit ging dann Garden [10]) (1857) zurück, er scheint sarazenische (wohl frühislamische), vielleicht byzantinische Entstehung anzunehmen. Noch an eine ältere Zeit, als selbst Texier, dachte Fergusson (1867) in seiner History of architecture [11]). Er nimmt an, der Bau sei zur Zeit des Königs Tiridates (286—324 p. Chr.) entstanden, worauf ihn die Ähnlichkeit mit diokletianischen und konstantinischen Bauten in Spalato und Jerusalem geführt habe. Er ist übrigens der erste, der deutlich betont — was übrigens bereits Garden zu ahnen schien —, daß wir es wegen der arabischen Inschriften möglicherweise mit einem jüngeren Bau zu tun haben, in den Spolien jener älteren Periode aufgenommen worden waren. An noch höheres Alter dieser als Spolien erkannten Architekturteile scheint Phené Spiers [12]) zu denken, wenn er der Tradition einer Erbauung durch Tigranes (121—36 a. Chr.) Wahrscheinlichkeit zuerkennt.

Da kam im Jahre 1906 der französische General de Beylié nach Diyārbakr. Er ließ alles archäologisch Bedeutsame in der Stadt, vor allem aber die Ulu Djami und die Umfassungsmauern der alten Amida, photographisch aufnehmen. Auf Grund dieses neuen Materials ist dann das vom Epigraphiker Max van Berchem und vom Kunsthistoriker J. Strzygowski gemeinsam edierte monumentale Amida-Werk [13]) entstanden. Epigraphisch konnte auf der Basis dieses Materials abschließend gearbeitet werden: die Inschriften wurden entziffert, und jetzt ist die Erbauungszeit der einzelnen Gebäudeteile, so wie sie in ihrer heutigen Gestalt dastehen, kein Rätsel mehr, sondern ein für allemal der Wissenschaft bekannt. — Was die kunstgeschichtliche Seite der Frage anbetrifft, so mag kurz zusammenfassend bemerkt werden, daß Strzygowski die Westfassade entsprechend der nun entzifferten Inschrift für im Anfang des 12. Jahrhunderts entstanden ansieht, während er die in sie hinein verbaute reiche dekorative Architektur für der großartigen Rest einer etwa dem 4. Jahrhundert angehörigen Prachtstirnwand nach Art der antiken scenae frons hält. Weittragend sind die Konsequenzen, die Strzygowski aus diesem Resultate zieht: eine reiche dekorative Kunst soll damals in Mesopotamien geblüht haben, neue künstlerische Kräfte sollen von dort ausgegangen sein und den byzantinischen Kunstkreis, ja selbst die werdende Kunst des Mittelalters nachhaltig beeinflußt haben. Eine Entstehung in späterer, vor allem in islamischer Zeit weist er von vornherein ab.

Von den Stimmen, die sich zu den hier vertretenen Anschauungen äußerten, mag einzig Herzfeld [14]) erwähnt werden, weil seine Kritik die genaue Kenntnis

[10]) Garden, Description of Diarbekir, im J. R. G. S. London 1867. Bd. 37, p. 188.

[11]) Bd. II, p. 425.

[12]) Spiers, Architecture East and West, p. 66.

[13]) Amida, Matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr par Max van Berchem. Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande von Josef Strzygowski. Heidelberg 1910.

[14]) in der Orientalistischen Literaturzeitung September 1911, p. 397 ff.

eines großen Teils des in Betracht kommenden Vergleichsmaterials zur Basis hat. Ohne sich in eingehendere Erörterungen einzulassen, hält er die Einordnung der alten Teile der Westfassade in den syrisch-mesopotamischen Kunstkreis der christlichen Zeit für gegeben.

Auch ich schließe mich dieser letzteren Auffassung an. Vor allem der Vergleich mit den Bauten von Ruṣāfah und den verwandten nordmesopotamischen Denkmälern ist es, der mich immer mehr zwang, in den Resten der Amidafassade Zeugen einer weit jüngeren Kunstentwicklung zu sehen, die sogar vor dem 7. Jahrhundert kaum möglich ist. Der näheren Begründung dieser Behauptung mögen die nachfolgenden Zeilen gewidmet sein.

Zunächst ein Wort über die meinen Ausführungen zugrunde liegenden Studien und Aufnahmen. Kurz vor meiner Reise nach Mesopotamien im Herbst 1910 lernte ich durch das oben genannte Werk die Moscheehoffassade von Amida kennen; bald darauf konnte ich sie — allerdings nur flüchtig — auf meiner Hinreise nach Samarra ansehen. Genauere Aufnahmen lagen nicht in meinem Programm, da mir bekannt war, daß Dr. Herzfeld auf seiner unausgeführt gebliebenen Reise durch Nordmesopotamien sich dieser Aufgabe unterziehen wollte. Auch fehlten mir zu einer umfassenden Aufnahme eines so wichtigen und umfangreichen Denkmals Zeit und Mittel. Aber der Eindruck war derart, daß ich beschloß, auf meiner Rückreise Diyārbakr nochmals aufzusuchen. Dies geschah im Frühjahr 1911. Nun konnte ich die Ulu Djami und ihre Hoffassaden etwas eingehender besichtigen und ein paar Messungen machen. Auch eine Anzahl Photographien konnte ich aufnehmen, von denen einige Detailbilder von Kapitellen nicht bekannt sind; die Abbildungen der Westfassade selber bringen jedoch gegenüber dem bis jetzt Veröffentlichten nichts Neues. Man sieht: ich kann leider keine erschöpfende Monographie, keine eingehende Materialpublikation bieten, sondern nur die Hoffnung aussprechen, daß eine solche hoffentlich nicht mehr lange auf sich wird warten lassen. Was ich bieten kann, ist einzig und allein meine auf dem Studium der verwandten nordmesopotamischen Baudenkmäler beruhende Überzeugung über die Datierung und Bewertung dieses einzigartigen Denkmals, die ich gerade deshalb näher ausführen und begründen möchte, weil dies bisher noch nicht geschehen ist. So hoffe ich denn, daß auch diese Zeilen wiederum ein neuer Schritt — hoffentlich nicht der letzte! — sein werden, dieses ehrwürdige Denkmal einer bis vor kurzem so unbekannten Kunstperiode besser verstehen und erfassen zu lernen.

Doch nun zur Untersuchung selber. Ich gehe von der Tatsache aus, die den letzten Bearbeitern der Fassade auch feststand: sie ist kein Werk aus einem Guß. Wir sehen an die Antike erinnernde Kapitelle und Gebälkstücke, Säulen mit einer sonst ungewohnten bizarren und barocken Ornamentik, daneben wieder Spitzbögen und arabische Inschriften; wir sehen größere kompakte Mauerteile, die anscheinend aus ein und derselben Periode stammen, und daneben bemerken wir Fugen im Mauerwerk, die deutlich auf verschiedene Entstehungszeit weisen. Außerdem sieht man

den Gebälken an, daß sie mitunter zusammengeflickt oder gar durch neue, die alte Ornamentik imitierende Teile ersetzt sind.

Ich beginne nun mit dem Mauerwerk selber. Wenn wir dieses von unten nach oben hin ansehen, wird uns ohne Zweifel eine Fuge auffallen, die gerade unterhalb des Ansatzes der Archivolten der unteren Bogenlaibungen gleichmäßig der ganzen Front nach durchgeht (vgl. Abb. 3)[15]. In Stil und Material sondert sie sich deutlich



Abb. 3. Diyārbakr. Westfassade des Hofs der Ulu Djami. Aufnahme von Dr. J. P. Naab.

von dem darüber anhebenden Quaderwerk ab. Die Art der Verwitterung ist eine andere, viel weiter fortgeschrittene; es scheint offenbar bei diesem Unterbau ein weicherer Stein verwandt worden zu sein als in den oberen Partien. Suchen wir diesen Unterbau im Grundriß darzustellen, so erhalten wir eine Reihe rechteckiger Pfeiler. Im allgemeinen scheinen sie schmucklos gewesen zu sein; an den Ecken waren jedoch bis vor kurzem trotz der so weit fortgeschrittenen Abbröckelung des Gesteins aus der Pfeilermasse ausgearbeitete Dreiviertelsäulen erkennbar. Diese

[15]) Wie man auf der von Dr. Berliner im Sommer 1913 gemachten Aufnahme (Abb. 1) deutlich sieht, ist der gesamte ältere Unterbau, von dem in den folgenden Zeilen die Rede sein soll, heute nicht mehr zu konstatieren; alles ist mit Tünche überzogen worden. Die Photographie Abb. 3, die ich der Güte von Dr. med. J. P. Naab verdanke, ist bereits vor einer Anzahl von Jahren aufgenommen worden.

Pfeilerreihe, die einer heute verschwundenen Wand als Unterbau gedient haben muß, mag wohl noch aus dem 1. Jahrtausend herrühren, denn gerade im 8.—9. Jahrhundert circa scheinen solche Pfeiler mit angearbeiteten Dreiviertelsäulen beliebt gewesen zu sein. Ich erwähne das bekannteste Beispiel: die Moschee des Aḥmad ibn Ṭulun in Kairo, die in den Jahren 876—878 p. Chr. erbaut wurde [16]). Aber das Motiv der aus Mauerecken ausgearbeiteten Säulen ist an und für sich älter, es kommt in jenen Gegenden bereits in der byzantinischen Kunst, wie z. B. an den Seitentoren des Narthex der wahrscheinlich dem 8. Jahrhundert zuzuschreibenden Adhrakirche von Haḫ vor, vielleicht selbst in noch früherer Zeit (Ende saec. VI?) an einem der Tore der Basilikaruine von Fārqīn. Was nun diesen Unterbau der Westfassade anbetrifft, so mag er wohl aus der Frühzeit des Islam, dem 8. oder 9. Jahrhundert, stammen, also noch aus der ummayadischen oder frühabbassidischen Epoche. Über die Möglichkeit der Erbauung einer Moschee um diese Zeit vergleiche weiter unten.

Die Erbauungszeit des gesamten auf diesen Pfeilern ruhenden Oberbaus ist durch die von Max van Berchem entzifferten arabischen Inschriften sichergestellt [17]). Ihnen zufolge ist die westliche »Maqsura« — so wird die Westfassade genannt — durch den Inaliden Ilaldi, unter den Seldjukensultanen Muhammad I. und Maḥmud I. erbaut worden, und zwar das Erdgeschoß in den Jahren 1116/1117, das obere 1124/1125. Die Formen der Fenster- und Türöffnungen, der Charakter der Inschriften, die verschiedenen Profilierungen der Konsolen und Archivolten tragen den Stempel jener Zeit: sie sollen uns nicht weiter beschäftigen, nachdem durchdie Entzifferung ihrer Inschriften der Schleier gefallen ist, der uns das Geheimnis ihrer Entstehungszeit bis jetzt verborgen hat.

Was uns aber hier beschäftigen soll, sind die in diese »Maqsura« verbauten Spolien einer älteren Periode. Es sind dies die über den Inschriftfriesen des Erdgeschosses und des ersten Stockwerks sich hinziehenden schweren und reichen Gebälke und die auf ihren Verkröpfungen aufruhenden und dieselben tragenden und stützenden Säulen mit ihren Basen und Kapitellen. Dank ihrer ungewohnt reichen dekorativen Pracht bilden diese Fragmente förmlich den Hauptakkord der gesamten Architektur des Moscheehofs, und ihre Wirkung übertönt alles andere.

Nur eine pedantisch genaue Analyse der einzelnen Teile dieser dekorativen Architektur und die Heranziehung alles uns heute zur Verfügung stehenden Vergleichsmaterials kann die schon so oft gestellte Frage nach der Entstehungszeit dieser Kunst beantworten. Um planmäßig vorzugehen, möchte ich zuerst die Gebälke behandeln, hernach die Kapitelle, die Säulen und die Basen. Dann mag das Problem des Rekonstruktionsversuchs im Zusammenhang mit der Frage nach der ursprünglichen Bestimmung dieser Fragmente erörtert werden; die Eingliederung dieser Kunst in einen größeren Rahmen und die Untersuchung der Frage nach ihrer

---

[16]) Vgl. am Schluß den Beitrag Herzfelds.

Bedeutung innerhalb der allgemeinen kunstgeschichtlichen Entwicklung sollen den Schluß bilden.

Sowohl die unteren als auch die oberen Gebälke sind im allgemeinen ziemlich gleichartig [17]), so daß es vollkommen genügt, sich ein beliebiges Stück der unteren Reihen näher anzusehen, da dasselbe auf meinen Photographien deutlicher zu kontrollieren ist (Abb. 4). Im Prinzip geht nun dasselbe wie alle Gebälke der christlichen Kunst des Morgen- und Abendlandes auf die antike korinthische, genauer gesagt komposite Ordnung zurück. Wie dieses letztere, besteht auch dieses hier aus Architrav, Fries und Geison. Zwar ist der Architrav sehr stiefmütterlich behandelt, kennte man nicht die Entwicklungsgeschichte dieses immer mehr verkümmernden Gliedes, man



Abb. 4. Diyārbakr. Gebälk der Westfassade des Hofs der Ulu Djami.

würde kaum darauf kommen, daß jener unterste glatte Streifen das letzte Relikt eines solchen bedeuten soll. Es ist tatsächlich in seinen Dimensionen kleiner als das über einem Perlstab ansetzende Übergangsglied zum Fries, eine Sima, die mit einer fortlaufenden Reihe byzantinischer Akanthospalmetten geschmückt ist. Dann kommt der Fries, er ist im Gegensatz zu denen der Antike und auch vielen des byzantinischen Zeitalters — soweit man dies nach den Photographien beurteilen kann — eher etwas flach gehalten, von einer runden Ausbauchung merkt man nicht viel. Eine schöne Weinranke zieht sich der Länge nach, die ganze Breite ausfüllend, über ihn hin. Sie entspringt aus einer in der Mitte stehenden Henkelvase, an deren Fuß zwei sich umbiegende Akanthoswedel angebracht sind, und rollt sich von dort aus nach rechts und links fort. Die Linienführung dieser Ranke erscheint im Gegensatz zu andern verwandten Friesen nicht stark in die Länge gezogen, d. h. der Rankenstamm entwickelt sich nicht in einer flachen Wellenlinie, sondern in regelmäßigen Halbkreiskurven, die jeweils durch abzweigende Nebenranken zum Kreise geschlossen sind. Inmitten dieser letzteren liegen dann die ebenfalls von der Ranke abgezweigten,

[17]) Von einigen gänzlich heterogenen Bestandteilen der oberen Reihen soll später die Rede sein.

jeweils aus 5 gezackten Lappen bestehenden Weinblätter sowie die Trauben. Der Stil hält sich ungefähr in der Mitte von dem, was man Tiefenschatten- bzw. Tiefendunkelkomposition nennt und einer mehr naturalistisch-realistischen Behandlung. Einerseits ist er nämlich ziemlich flach; man sieht nichts Rundes, Schwellendes, kein die Natur nachahmendes Spiel mit Halbschattentönen, manches, wie die Rippen der Weinblätter, ist rein zeichnerisch durch eine dunkel wirkende, eingeschnittene Linie dargestellt. Andrerseits haben wir nicht wie bei einigen Denkmälern der Zeit um 600 jenen Stil, der nur zwei Flächen kennt, eine obere, hell wirkende, und eine aus dieser Oberfläche in scharfen Kanten herausgeschnittene, im Schatten liegende; vielmehr zeigen sich, gerade bei den Trauben, mitunter Ansätze zu einer etwas realistischeren, der Natur näher kommenden Behandlung. Etwas abweichend scheinen jeweils die über den Säulen sich verkröpfenden Teile des Frieses behandelt zu sein. Obgleich sie fast sämtlich sehr stark verwittert sind, läßt sich nämlich deutlich erkennen, daß sie in demselben Stil gehaltene Kompositionen von allerhand Akanthosblattwerk tragen, wobei in der Regel eine größere derartige Komposition fächerförmig sich ausbreitend die Mitte einnimmt, während zwei kleinere seitlich die Umrahmung bilden. Mitunter waren aber auch in der Mitte zwei gegeneinander anstehende, aus einer Vase trinkende (?) Tiere dargestellt; es scheint sich um Greifen oder dergleichen zu handeln. Über dem Fries kommen dann zunächst einige Übergangsglieder: über einem glatten, begrenzenden Streifen ein Zahnschnitt, hierauf ein Astragal, und dann — sehr befremdend an dieser Stelle — eine Reihe stark verkümmerter Pfeifen. Erst jetzt kommt das Geison. Es wird von ziemlich stark vortretenden Konsolen getragen, die — wie alle vortretenden Teile, die Verkröpfungen usw. — leider stärker als die andern unter dem Einflusse der Atmosphäre gelitten haben und daher ziemlich stark verwittert sind. Immerhin glaube ich auf den Photographien zu erkennen, daß der obere Abschluß dieser Konsolen ganz nach byzantinischer Weise von einem mit Dreiblättern alternierenden Ovulus gebildet war. Die Flächen zwischen den Konsolen trugen, soviel ich mich erinnern mag — auf den Photographien ist dies nicht sichtbar —, ein der Akanthosornamentik entstammendes Motiv. Zuletzt kommt über einem nach unten abgrenzenden Astragal, als Bekrönung des Ganzen, die Sima. Auch sie ist ornamentiert. Das am häufigsten wiederkehrende Motiv ist eine nach antikem Schema gebildete Palmette [18]), dazwischen wechseln alternierend byzantinisierende, etwas frei behandelte Akanthospalmetten und andere Akanthosmotive, die im gleichen Stil wie die Blätter des Frieses behandelt sind.

Nun sind im oberen Mesopotamien im Laufe der letzten Jahre eine ganze Anzahl eng verwandter Gebälke und Archivolten entdeckt worden. Eine Anzahl derselben, wie die von Haḫ, von Kafr Zeh und Arnas, wurden uns durch Strzygowskis

[18]) Es ist die Palmette, die Riegl im Gegensatz zu der durch die Akanthisierung plastisch gewordenen Palmette »flachstilisierte gesprengte Palmette« genannt hat.

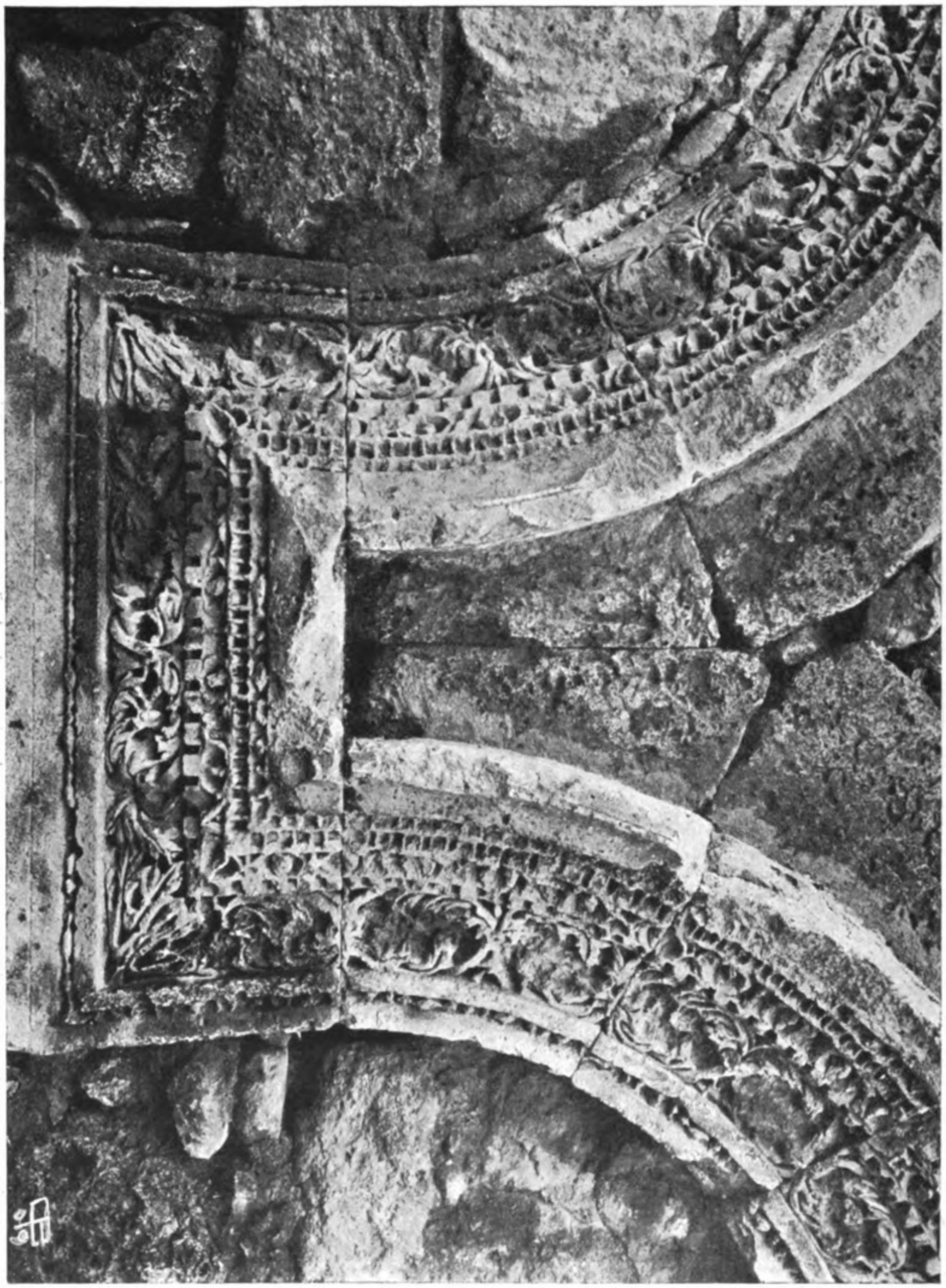


Abb. 5. Naṣībīn. Jakobskirche. Detail des Äußern. (Nach Preußer, Nordmesopotam. Baudenkmäler. Verlag J. C. Hinrichs, Leipzig. Mit Genehmigung der Deutschen Orientgesellschaft.)

Amidawerk bekannt [19]), während diejenigen Ruṣāfahs bereits mehrere Jahre früher

[19]) vgl. bes. p. 243 ff.

durch Sarre veröffentlicht worden waren [20]). Neues Material wurde durch Preußer [21]) (Nisibis, Dair ez Za'fārān), später noch durch Miss Bell [22]) (Fārqīn) bekannt. Ich habe auf meiner Reise durch Mesopotamien die meisten dieser Orte aufgesucht und Hand in Hand damit noch einige unbeachtet gebliebene verwandte Denkmäler aufgefunden. Es ist notwendig, daß wir uns kurz die wichtigsten dieser Beispiele vor Augen führen, um die in die Moscheehoffassade von Amida verbauten Reste in ihrer



Abb. 6. Naṣībīn. Jakobskirche. Detail, Inneres. (Nach Preußer, Nordmesopotam. Baudenkmäler. Verlag J. C. Hinrichs, Leipzig. Mit Genehmigung der Deutschen Orientgesellschaft.)

stilistischen Eigenart gegenüber ihren nächsten Verwandten richtig zu erkennen; nur so wird es uns gelingen können, dieses wichtige Denkmal kunstgeschichtlich richtig einzugliedern.

Zuerst mag das älteste Beispiel dieser ganzen Reihe erwähnt werden, die Jakobskirche von Naṣībīn [23]). Eine ganze Reihe solcher Gebälke findet sich in ihr vor; sie dienen als Türgewände und bilden außen (Abb. 5) und innen (Abb. 6)

[20]) Die erste Photographie (Nordtor) wurde von Strzygowski (Jarbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen Bd. XXV, p. 262) publiziert. 1908 folgten die fachmännischen Aufnahmen Sarre-Herzfelds (Sarre in den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1909, p. 95 ff.), über die ich 1914 eine eingehendere Untersuchung bei Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise ins Euphrat- und Tigrisgebiet Bd. II p. 1—45 veröffentlicht habe.

[21]) C. Preußer, Nordmesopotamische Baudenkmäler (17. wissenschaftliche Veröffentlichung der Deutschen Orient-Gesellschaft). 1911.

[22]) G. L. Bell, Churches and monasteries of the Ṭûr 'Abdîn and neighbouring districts (9. Beiheft der Zeitschrift für Geschichte der Architektur).

[23]) Vgl. Preußer, o. c. p. 40 ff., Tafeln 49 ff. — G. L. Bell, o. c. p. 96 [40] ff.

Horizontalgesimse, die sich archivoltenartig um die Entlastungsbogen der Türen und Fenster ziehen. Im Stil erscheinen sie — sie variieren nur unwesentlich untereinander — ,wie mir scheint, altertümlicher als die von Diyārbakr. Vor allem ist unter dem Fries der Architrav, der aus zwei durch ein Astragal getrennten, allerdings ziemlich schmalen Faszien besteht, stärker akzentuiert; dafür ist die den Übergang zum Fries bildende, bei den jüngeren Beispielen nie fehlende Sima fortgelassen. Von den Friesen wird der der Außenseite von einer Akanthos-, der der Innenseite von einer Weinranke eingenommen. Der Stil der beiden Ranken ist etwas verschieden; die äußere zeigt in ziemlich kräftigem Relief einen Blattschnitt, der dem uns von der syrischen Kunst des 5. und 6. Jahrhunderts her bekannten sehr ähnlich sieht; die innere mag etwas nüchterner sein, wie mir aber scheint, ist sie doch noch ziemlich deutlich realistisch behandelt. Bemerkt soll werden, daß merkwürdigerweise dieser und der Fries von Diyārbakr die beiden einzigen sind, bei denen richtige Weinblätter vorkommen, wobei allerdings gesagt werden muß, daß hier in Nisibis die Bildung eine weit naturalistischere ist. Über dem Fries folgen dann — wie bei antiken Gebälken — direkt über der Ranke Zahnschnitt und der mit nicht deutlich erkennbaren Blatt(?)motiven alternierende Ovulus. Darauf ruht dann das durch eine Pfeifenreihe charakterisierte Geison, die dasselbe stützende Konsolreihe fehlt hier. Die oberste Bekrönung bildet eine Sima, die im Innern der Kirche eine Reihe byzantinischer Akanthospalmetten trägt, denen man die Abstammung von den klassischen Akanthen noch sehr deutlich ansieht. Dieses hier noch deutlich spürbare Vorbild der Akanthossima, das Fehlen der Palmettensima unter dem Fries, das Vorhandensein der zwei Architravfaszien, nicht zuletzt der realistische Stil der Weinranke scheinen mir darzulegen, daß diese Kirche der älteste Vertreter dieser ganzen Gruppe von Bauwerken ist; später als das 5. Jahrhundert wird sie wohl kaum entstanden sein. Vollkommene Sicherheit über das Datierungsproblem wird erst dann herrschen, wenn jener Bischof .... εσος, den die Datierungsinschrift nennt, bzw. dessen Lebenszeit genau bekannt sein wird.

Die übrigen nordmesopotamischen Gebälke sind untereinander sehr nahe verwandt. Auf eine ganz schmale Architravfaszie — nur bei zwei Beispielen sind noch deutlich zwei sichtbar — folgten Astragal und eine mit byzantinischen Akanthospalmetten geschmückte Sima. Dann folgt der Fries mit einer im Flachstil (Tiefenschatten) gehaltenen Weinranke, deren Blätter allerdings Abkömmlinge der Akanthen und nicht Weinblätter sind. Hierauf kommen Zahnschnitt und Ovulus, der letztere alternierend mit Dreiblättern, zuletzt das Geison, das nur bei den reichsten Beispielen von Konsolen getragen wird. Die vorspringende Dachplatte wird wie in der Antike durch eine Reihe ziemlich verkümmerter Pfeifen angedeutet, über denen dann, noch durch ein Astragal getrennt, wiederum eine mit byzantinischen Akanthospalmetten verzierte Sima sitzt.

Das älteste Beispiel derartiger Friese mögen zwei Fragmente sein, die ich im

Herbst 1910 in Urfah vorfand. Das eine Stück war in einem mittelalterlichen Verteidigungsturm der Zitadelle — die Schmuckseite nach innen — vermauert (Abb. 7); das zweite, offenbar dazu gehörige Stück lag wenige Schritte davon entfernt am Boden (Abb. 8). Sicherlich war aber auch das letztere von diesem Turm herabgefallen, der nun bereits selber zur Ruine geworden ist und zerbröckelt. Es berührt

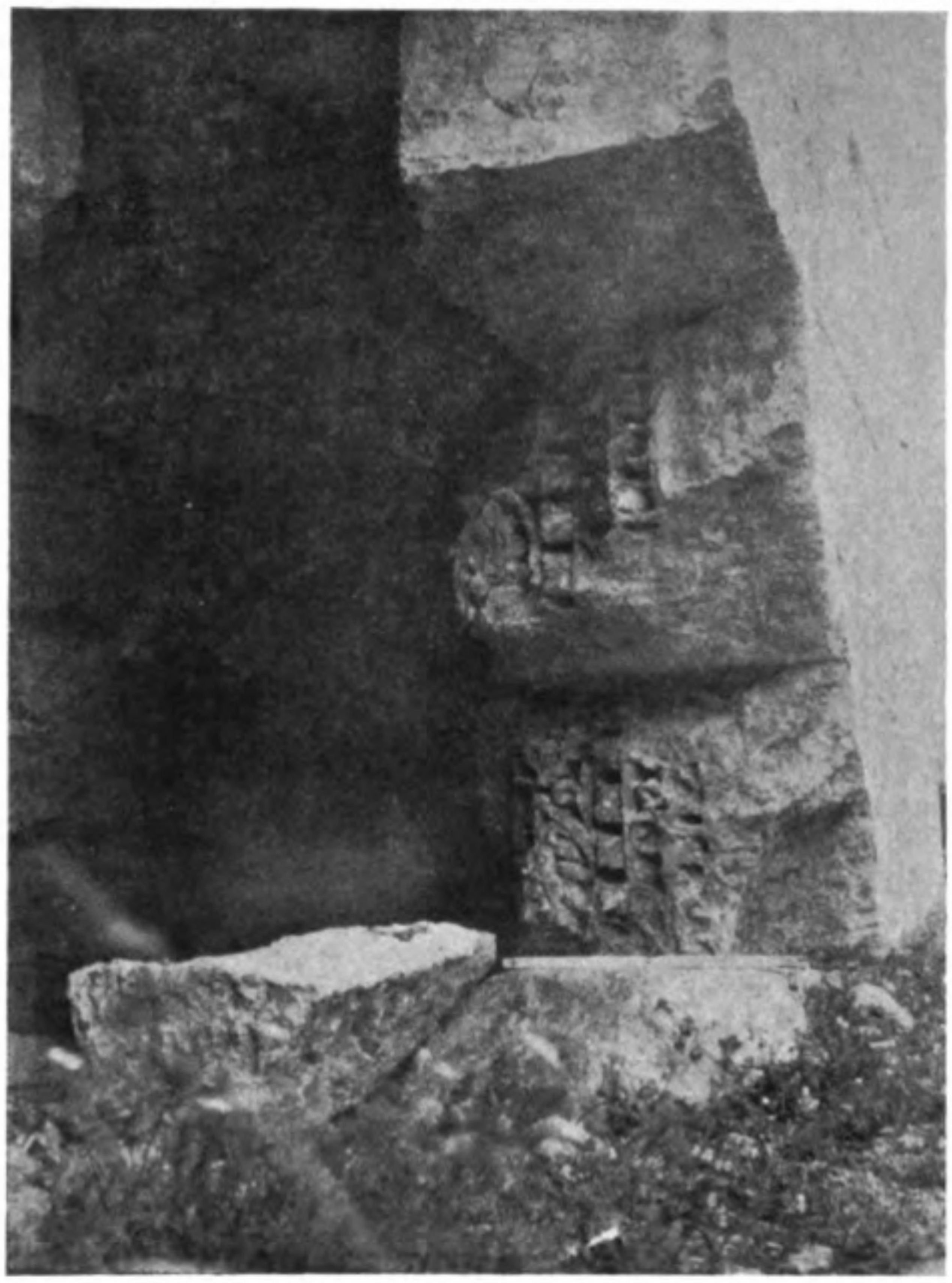


Abb. 7. Urfah, Zitadelle. Gebälkfragment im Westturm. (Eigene Aufnahme.)

wehmütig, zu vernehmen, daß diese beiden Fragmente offenbar die einzigen Überreste des heroischen Zeitalters des alten christlichen Edessa sind, der Zeit, da Edessa, der Sitz des ältesten christlichen Königshauses, zum Brennpunkt der syrischen Kirche und Kultur geworden war. Große Hoffnungen waren von verschiedener Seite auf die archäologische Erforschung dieser wichtigsten Stadt des oberen Mesopotamiens gesetzt worden [24]), und auch ich meinte dort reiche Beute finden zu können. Aber trotz eifrigen Suchens konnte ich aus der Blüteepoche der Stadt nichts anderes auf-

[24]) z. B. von Strzygowski und Baumstark.

stöbern [25]). Es ist wohl nicht nötig, daß ich die beiden Fragmente ausführlich beschreibe, die Abbildungen sind ohne weiteres verständlich; Abb. 7, das in dem arabischen Turm vermauerte Stück, ist der obere Teil eines solchen Gebälks, Abb. 8 der untere. (Auf Abb. 8 sind übrigens noch die einzigen Überreste aus dem edessenischen Altertum, Urfahs Wahrzeichen, die beiden antiken Säulen zu sehen.) Die Bildung



Abb. 8. Urfah, Zitadelle. Gebälkfragment. (Eigene Aufnahme.)

dieser zwei Gebälkstücke bewegt sich ganz im Rahmen des normalen Schemas; es fällt höchstens auf, daß der Architrav besonders stark betont ist: es sind zwei relativ sehr breit gebildete Faszien da. Dies der Grund, warum ich sie für die ältesten Stücke dieser ganzen Gruppe ansehen möchte. Es scheint mir daher möglich, daß sie noch aus der Epoche Justinians stammen [26]), dies um so mehr, als nach Prokop Justinian auf dem Zitadellenhügel von Edessa gebaut haben soll [27]). Und jedenfalls rühren

[25]) Die byzantinischen Reste im Hof der Uln Djami sind wohl ziemlich jünger.

[26]) Wie nachher gezeigt werden soll, läßt sich der stilistisch eng verwandte Chorbogen der Basilikaruine von Fārqīn ziemlich sicher in das Ende des saec. VI datieren.

[27]) Procop. De aedificiis Iustinian. II 7 p. 228/31, ed. Dindorf.

die beiden Fragmente von einem Bau auf dem Burghügel selbst her; es ist wohl ausgeschlossen, daß man zum Bau dieses mittelalterlichen Turms Spolien aus der Stadt hier heraufgeschleppt hätte.

Nach diesen altertümlichsten Stücken der ganzen Gruppe möchte ich das einzige erwähnen, das ich ziemlich genau datieren zu können glaube. Es ist dies der Chor-

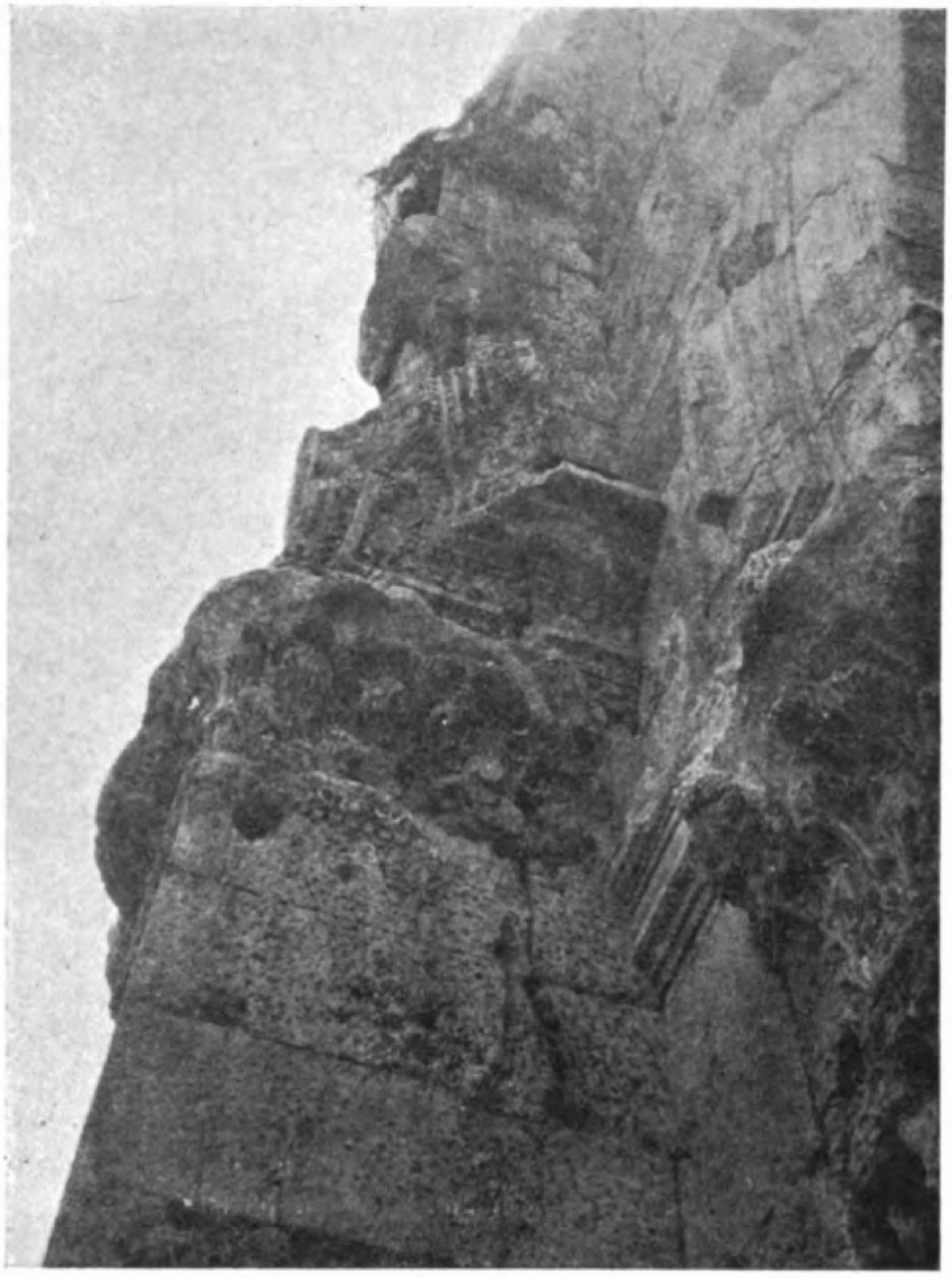


Abb. 9. Fārqīn. Basilikaruine, Chorbogen. (Eigene Aufnahme.)

bogen einer großen Basilikaruine aus Fārqīn, dem alten Martyropolis [28]) (Abb. 9), zugleich das reichste aller dieser Gebälke. Ich erwähnte bereits, daß es wie Nisibis und Urfah auch noch zwei Architravfaszien hat. Statt der Weinranke scheint allerdings eine fast in gleichem Stil wie in Nisibis gehaltene Akanthosranke den Fries auszufüllen. Doch muß bemerkt werden, daß vom Fries nur ein kleines Stück erhalten ist, gerade an der Stelle, an der der Chorbogen, über dem Kapitell angekommen, in wagerechte Richtung umbricht; es ist wahrscheinlich, daß am Chorbogen selber — man vergleiche den später zu besprechenden analogen Diakonikonbogen von Ruṣāfāh —

[28]) Seitdem ich den Bau aufgenommen, ist er von Miss Bell, o. c. p. 86 ff., publiziert worden.

eine Weinranke wie bei den andern Beispielen angebracht war. Die auf den Fries folgenden Glieder zeigen die normale Bildung, mit der einzigen Ausnahme, daß auf der oberen Sima statt jener byzantinischen Akanthospalmetten in fast identischer Weise wie bei der Moscheehoffassade von Diyārbakr, richtige antikisierende gesprengte Palmetten mit Akanthosmotiven abwechseln. Schon zu wiederholten Malen ist diese Kirche mit Bischof Marutha von Martyropolis in Verbindung gebracht worden [29]),

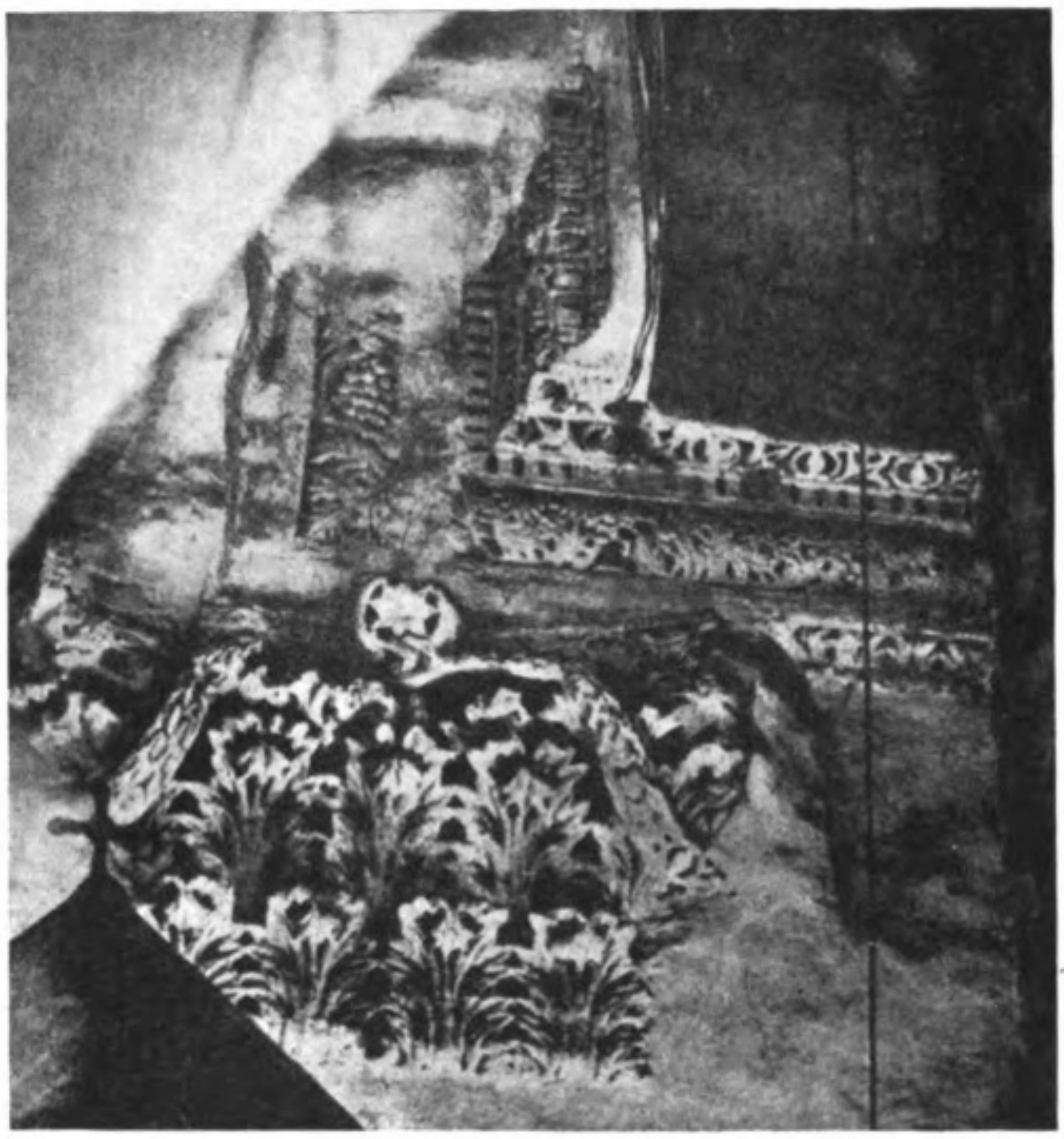


Abb. 10. Diyārbakr. Jakobitische Kirche, Chorbogen. (Nach van Berchem-Strzygowski, Amida. Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.)

der in der ersten Hälfte des saec. V eine Märtyrerkirche an Stelle einer früher vom heiligen Epiphanius gegründeten Kapelle neu erbaut haben soll. Auf Grund von Vergleichen mit analogen syrischen und mesopotamischen Kirchen, bei denen eine Entstehung im 5. Jahrhundert ausgeschlossen scheint, kam ich zum Schlusse, daß auch für diesen Bau das 6. Jahrhundert als terminus a quo angenommen werden muß. Vor allem der Typus der monumentalen Pfeilerbasilika, dann die auch hier auftretende größere Breite der Seitenschiffe, die überall — auch am Chorbogen — vorkommenden Profilierungen, bei denen der Architrav im Vergleich zu den syrischen Bauten des saec. VI so sehr verkümmert ist, alle diese Gründe sind es, die mich zu dieser An-

[29]) Taylor, Travels in Kurdistan. Journal of the Royal Geographical Society, 1865, p. 24. — Lehmann-Haupt, Armenien einst und jetzt, p. 421 ff. — Bell, o. c. p. 92.

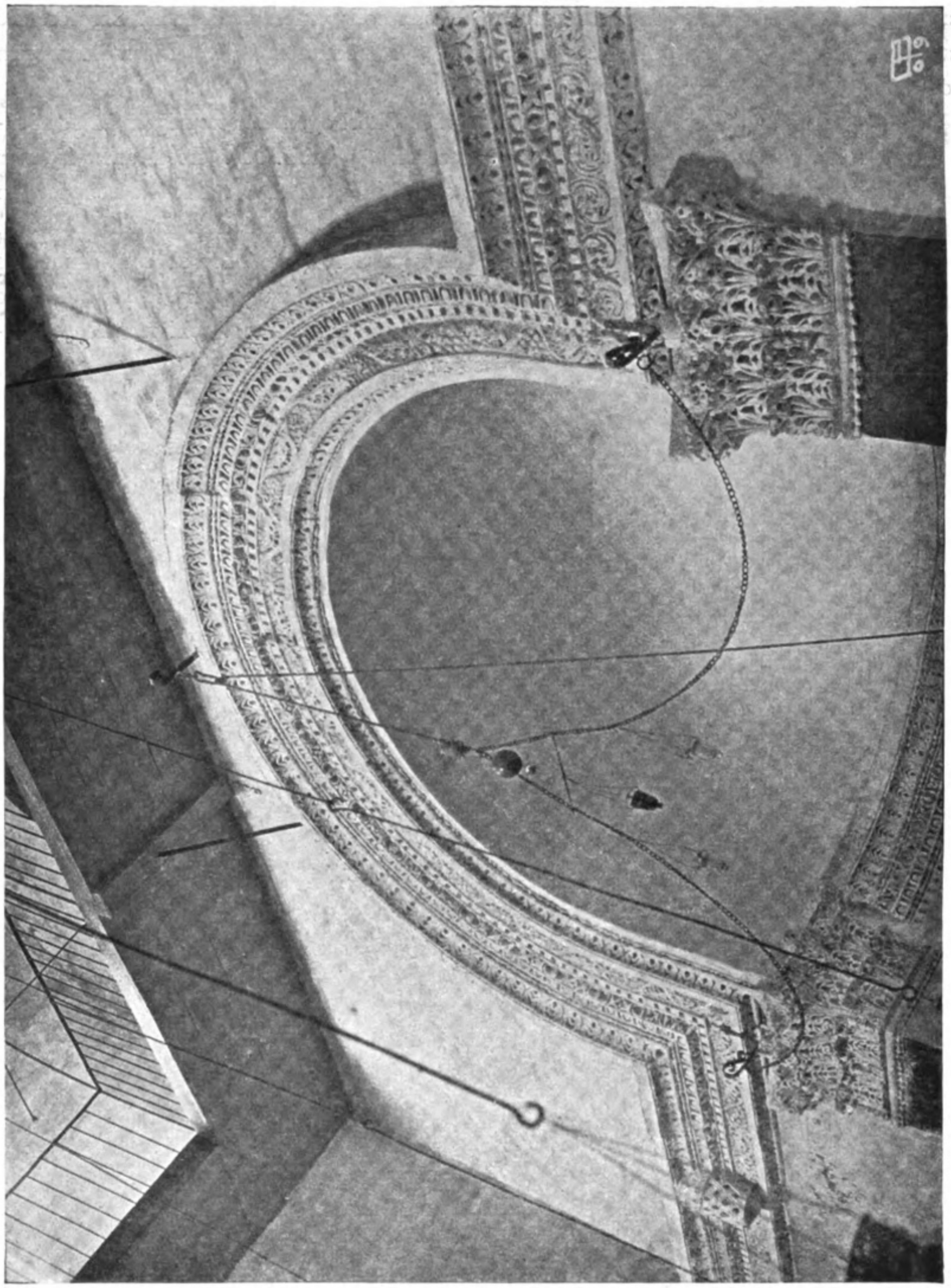


Abb. 11. Dair ez Zaʿfarān. Kirche. Archivolte. (Nach Preußer, Nordmesopotam. Baudenkmäler. Verlag J. C. Hinrichs, Leipzig. Mit Genehmigung der Deutschen Orientgesellschaft.)

nahme drängen. Ich möchte daher annehmen, daß diese Basilika eine jener beiden Kirchen ist, die der Sassanidenkönig Khusrau II. nach Abtretung der Stadt Fārqīn

an Kaiser Maurikios von Byzanz gestiftet haben soll; eine soll dem hl. Sergios, die andere der hl. Jungfrau geweiht gewesen sein [30]). Demnach dürfte dieser Chorbogen dem letzten Fünftel des saec. VI entstammen.

Fast in derselben Zeit muß auch der alte Chorbogen der heutigen jakobitischen Kirche von Diyārbakr entstanden sein [31]) (Abb. 10). Die Ranke ist hier vollkommen normal: es ist eine Weinranke, soviel man unter der Tünche beobachten kann, in der üblichen Tiefendunkelmanier und mit akanthisierendem Blattwerk, wie beim Stück von Urfah. Das gleiche gilt vom Geison und der oberen Sima, die hier die übliche Ornamentierung trägt: byzantinische Akanthospalmetten. Was die Architravteile anbetrifft, so ist nicht ausgeschlossen, daß ursprünglich, wie in Fārqīn, zwei Faszien da waren, d. h. daß die untere noch unter der Tünche verborgen liegt. Dieser Chorbogen gehörte wahrscheinlich der alten Marienkirche an, einer großartigen, dem Martyrion von Ruṣāfah ähnlichen Anlage (von Trichoros durchsetzte Basilika), deren Bauzeit uns zwar nicht überliefert ist, die aber, wenn nicht alles trügt, kunstgeschichtlich mit der Basilika von Fārqīn und den Bauten von Ruṣāfah innig zusammenhängt und daher wohl auch der zweiten Hälfte des 6. Jahrhunderts ihre Entstehung verdankt [32]).



Abb. 12. Dara. Habbes. Fragment einerArchivolte. (Eigene Aufnahme.)

Ganz identisch sind die Gebälke im Innern der Kirche des Klosters von Dair ez Zaʿfārān (Abb. 11) bei Mardin, die uns durch C. Preußer [33]) bekannt geworden ist. Ich halte es daher nicht für richtig, wenn Miss Bell diesen Bau in eine spätere Epoche der nordmesopotamischen Architektur setzt und ihn sogar nach der ʿAdhrā-kirche von Haḥ entstanden sein läßt [34]). Seine Gebälkformen beweisen gerade, daß er mit zu den schönsten Bauten der Blütezeit im späteren 6. Jahrhundert gehört, und auch die eigentümlichen Korbkapitelle an den Gesimsen sprechen nicht dagegen, ähnliche Bildungen kommen ebenfalls im saec. VI in der syrischen Kirche von Qalb Lauzah vor.

Auch in der Grenzstadt Dara fand ich Reste einer Archivolte vor, die ganz in diesen Kreis gehört. Es waren zweiFragmente (Abb. 12), die ich an dem von Preußer veröffentlichten [35]) »Habbes« (Gefängnis) genannten Bau fand. Nach meiner Über-

[30]) Abu'l-Faradj, Histor. Dyn. p. 98. Michael Syrus (Journ. Asiat. 1848, II, 302).

[31]) Litt: Amida p. 187 ff.; vgl. besonders Taf. XXII, Fig. 1.

[32]) Vgl. den Grundriß in meiner Abhandlung über Ruṣāfāh (Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise ins Euphrat- und Tigrisgebiet Bd. II, p. 32).

[33]) Preußer, o. c. p. 49 ff., Taf. 62—65.

[34]) G. L. Bell, o. c. p. 96.

[35]) Preußer, o. c. p. 45 f.

zeugung handelt es sich bei diesem Bauwerk um eine kirchliche Anlage; der gewaltige Unterraum, den Preußer aufgemessen hat, ist m. E. nichts anderes als eine mächtige Zisterne, die sich unter dem Schiff der Kirche hinzog [36]). Auch scheint mir, daß die beiden Eckräume im Osten dieser Zisterne nicht anders denn als Substruktionen von Prothesis und Diakonikon erklärt werden können. Der ausschlaggebendste Beweis für mich war aber, daß ich oben über dem unterirdischen Raume gerade zwischen den vermuteten beiden Seitenkammern die Fundamente einer dreiseitig



Abb. 13. Ruṣāfah. Nordtor. (Nach Sarre-Herzfeld.)

ummantelten Apsis konstatierte. Hart an der Außenseite derselben fand ich nun diese Archivolte, sie wird daher wohl zu den Fenstern der Apsis gehört haben. Sie berührt sich stilistisch sehr eng mit den vorhergehenden, nur daß, wie stets bei einfacheren Stücken, die Konsolenreihe fortgelassen ist. Stilistisch zeigt sich darin eine Abweichung, daß der Zahnschnitt wie ein Mäander behandelt ist, woraus aber nicht ohne weiteres auf zeitliche Differenz geschlossen werden darf [37]); viel später als die übrigen Gebälke ist es jedenfalls nicht entstanden.

---

36) Solche befanden sich in wasserarmen Gegenden sehr häufig unter kirchlichen Anlagen.

37) Sollte diese Kirche bis in die Zeit Justinians, der hier gebaut haben soll, hinaufzurücken sein? Oder wäre sie unter Khusrau II. entstanden, der die Stadt mit Fārqīn zusammen an Kaiser Maurikios von Byzanz zurückgab?

Etwas stärkere Abweichungen vom bisher behandelten Schema zeigen die Gebälke von Ruṣāfah [38]).

Dies gilt zwar weniger von dem des Nordtors (Abb. 13); es verbindet dort in ähnlicher Weise wie bei der Amidafassade die Säulen untereinander, nur daß es jeweils im Bogen als Archivolte von einer Säule auf die andere übergeht. Es ist stilistisch den bisher behandelten Gebälken beinahe gleich, nur darin mischt sich ein neues Element ein, daß die untere Sima statt Palmetten ein sonst in Mesopotamien unbekanntes Motiv, zickzackförmig alternierende Spitzovale, aufweist. Die Pfeifenreihe des Geison ist



Abb. 14. Ruṣāfah. Zentralkirche. Bogen des Diakonikon. (Nach Sarre-Herzfeld.)

sicherlich nur deshalb fortgelassen, weil das Gebälk sonst zu breit geworden wäre und die äußeren Endpunkte der Segmente über den Säulen sich zu früh berührt hätten; es handelt sich demnach also wohl nicht um eine stilistische Anomalie.

Im allgemeinen schließen sich auch die Gebälke des Martyrions des heiligen Sergios (Abb. 14) dem Schema dieser Kunst an. Aber in einem Punkte weisen sie, d. h. die großen Archivolten an der Hauptapsis und den Apsiden der Seitenkammern eine gewisse Degenerierung auf: Konsolen und Geison sind auf eine ziemlich dekadent anmutende Weise miteinander verwechselt und verquickt. Die Konsolen sind überhaupt fortgelassen, und an ihre Stelle treten Pfeifenpaare. Zwischen diesen letzteren sieht man dann, ganz wie jeweils zwischen den Konsolen, allerhand Blattmotive, zum Teil an Palmetten erinnernd. Hand in Hand damit wird auch das Profil dieser Pfeifen anders gestaltet, sie sind nicht mehr senkrecht, d. h. in der Richtung der

[38]) Vgl. über Ruṣāfah meine Abhandlung bei Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise ins Euphrat- und Tigrisgebiet Bd. II, cap. IV, p. 1—45.

Mauer angebracht, sondern sie stehen wie Konsolen — genau genommen in der Diagonale — aus ihr heraus. Die Vorderseite der Geisonplatte wird dann statt mit Pfeifen mit einer Wellenranke geschmückt. Ob man wohl aus dem Vorkommen dieser Bildungen schließen darf, daß dieser Bau um weniges jünger als die Basilika von Fārqīn und ihre nächsten Verwandten ist, d. h. wohl erst der Wende des saec. VI/VII



Abb. 15. Fārqīn. Bogen bei der Basilikaruine. (Nach G. L. Bell im Beiheft 9 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.)

oder dem Anfang des saec. VII angehört? Ich glaube kaum, denn historische Gründe sprechen eher für eine Bautätigkeit in früherer Zeit [39]).

Im Ṭūr ʿAbdīn kann höchstens der Chorbogen von Mār Sovo in Haḥ aus der gleichen Epoche stammen; leider ist er aber so schlecht erhalten — Fries und Geison sind an den in Betracht kommenden Stellen kaum mehr zu erkennen —, daß sich hier keine neuen Gesichtspunkte ergeben.

Damit wäre die Reihe der aus dieser Blütezeit der mesopotamischen Architektur stammenden Gebälke erschöpft. Nun sind aber auch noch einige anscheinend jüngere Beispiele bekannt — die von Strzygowski fälschlich auch für alt angesehen wurden —,

39) Vgl. in meiner bereits erwähnten Abhandlung über Ruṣāfah p. 36 ff.

und diese dürfen aus unserer Untersuchung nicht ausgeschaltet werden. Denn gerade sie zeigen in einigen Punkten Verwandtschaft mit den Fragmenten der Ulu Djami von Diyārbakr.

Der alten Kunst am nächsten mag noch ein kleiner Bogen von Fārqīn stehen (Abb. 15), den Miss G. L. Bell neulich publiziert hat [40]). Er steht, wie ich an Ort und Stelle kontrollieren konnte, genau senkrecht zur Achsenrichtung der Basilika Khusraus II. und der sicherlich ein antikes oder byzantinisches Gebäude ersetzenden mittelalterlichen Moscheeruine; er mag also einer späteren Erweiterung der Basilika, einem Torbau oder etwas ähnlichem seine Entstehung verdanken. Stilistisch mutet einen dieser Bogen wie eine Kopie der Kunst der Basilika an; die Dekoration der oberen Sima mit ihren antikisierenden »gesprengten« Palmetten und den akanthosähnlichen Blattmotiven dazwischen ist bei der Basilika und diesem Bogen fast identisch. Die Weinranke des Frieses und auch die übrigen Glieder entsprechen dem normalen Schema. Wie mir aber scheint, verrät sich im Auslassen des sonst nie fehlenden Zahnschnitts und des Eierstabs eine wohl um etwas jüngere Zeit [41]).

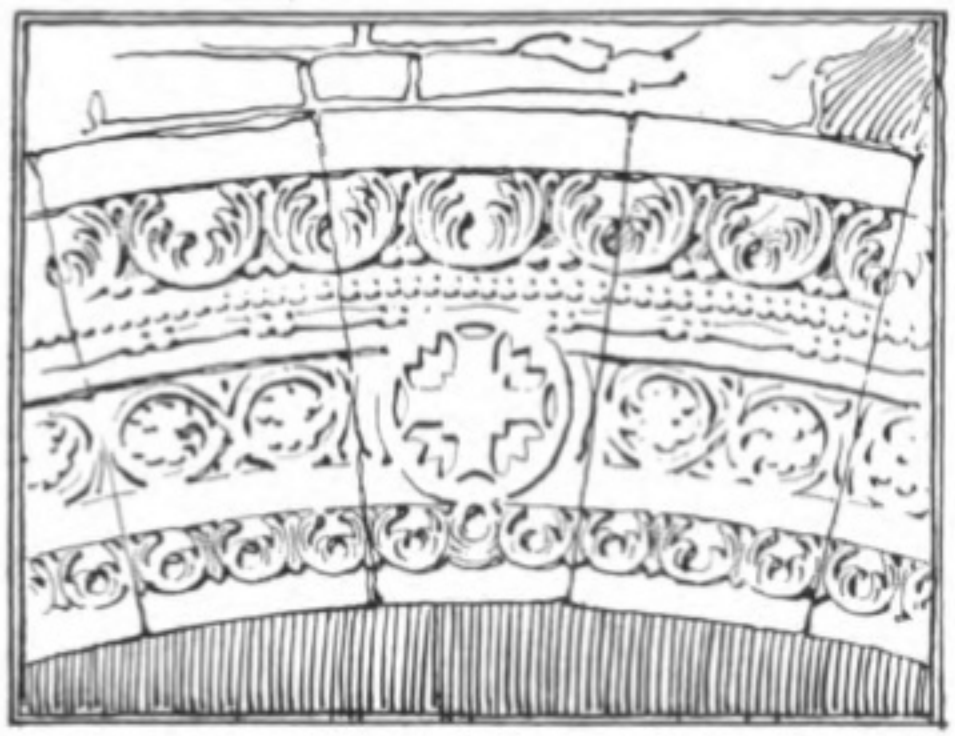


Abb. 16. Kafr Zeh. Kirche. Chorbogendetail. (Nach G. L. Bell im Beiheft 9 der Zeitschrift für Geschichte der Architektur. Verlag von Carl Winters Universitätsbuchhandlung, Heidelberg.)

Wahrscheinlich um ein beträchtliches, vielleicht ein bis zwei Jahrhunderte jünger mag die Mehrzahl der Gebälke der Kirchen im Klosterlande des Ṭūr ʿAbdīn sein. In Betracht kommen vor allem die großen Chorbögen der Gemeindekirchen von Kafr Zeh (Abb. 16), von Arnas und die der ʿAdhrākirche von Haḥ [42]). Was nun der dekorativen Skulptur bzw. den Profilierungen dieser jüngeren Zeit vor allem ihr Gepräge gibt, das ist — selbst bei dekorativ so reichen Bauten wie der erwähnten Kirche von Haḥ — eine Vereinfachung und eine Reduktion des alten Schemas. Das Geison, d. h. die dasselbe charakterisierende Pfeifenreihe und die Konsolen, ferner die Übergangsglieder dazu, Zahnschnitt und Ovulus, fallen ganz weg; es bleiben in der Regel nur die beiden Simen mit dem Fries in der Mitte. Und ferner kommt auf diesem letzteren nicht mehr die alte charakteristische, in Wellen verlaufende Ranke vor; statt ihrer sehen wir entweder eine Ranke, die sich mit den von ihr ablösenden

[40]) o. c. p. 32.

[41]) An den Kapitellen sieht man übrigens am Torus auch die zickzackförmig angeordneten Dreiblätter wie am Nordtor von Ruṣāfah.

[42]) Amida p. 243 ff. (Kafr Zeh und Arnas), p. 258 ff. (Haḥ). — Für die Bögen vgl. besonders die Tafeln 22 u. 23 sowie G. L. Bell, o. c. p. 76 [20].

Zweigen zu Gebilden entwickelt, die wie aneinandergereihte Kreise aussehen, wie z. B. an der wohl noch dem saec. VII zuzuschreibenden Kirche von Kafr Zeh (Abb. 16). Oder aber — dies scheint mir in noch späterer Zeit der Fall zu sein — es werden genau genommen zwei Ranken dargestellt, die einander immer wieder durchkreuzen und so wie aneinandergereihte Spitzovale aussehen; Beispiele: die Bögen der Kirche von Arnas und der ʿAdhrākirche von Haḫ [43]). Auch in andern Einzelheiten sieht man, wie sich diese jüngere Kunst immer mehr von den alten kanonischen Vorbildern entfernt: Bandgeflechte verirren sich bis auf die Gebälke (Chorbogen von Arnas); ja es kommt sogar vor, daß selbst die untere Sima fortgelassen wird und das Gebälk überhaupt erst mit dem Fries beginnt (Nord-, West- und Südbogen der ʿAdhrākirche von Haḫ). Einerseits eine gewisse Willkür, andrerseits ein trockener Schematismus charakterisiert diese langsam aussterbende Kunst des Ṭūr.

Wenn wir von diesem Kunstkreis uns wieder vor die Westfassade des alten Moscheehofs von Amida zurückversetzen, fällt uns auf, daß hier die alten Traditionen im Vergleich mit diesen zuletzt genannten Bauten doch noch weit lebendigere sind. Aber wenn wir uns dann wieder Formen wie die der Basilika von Fārqīn vergegenwärtigen, erkennen wir auch hier manches, das in diese ältere Epoche nicht ganz paßt. Ich will hier nicht von den unter dem Fries liegenden Teilen reden; seitdem es um 600 üblich geworden war, den Architrav durch eine Palmettensima mit darunter liegendem einfachen Streifen zu ersetzen, blieb diese Bildung mehrere hundert Jahre beliebt, so daß dieses Glied nicht als Kriterium für ältere oder jüngere Entstehung angesprochen werden darf. Dafür ist aber der Fries für seine Zeit typisch, und zwar will mir scheinen, daß er besonders in einem Punkte von den Beispielen der Zeit um 600 abweicht: seine Wellenranke bewegt sich statt wellenförmig in Kreisen fort. Unwillkürlich fällt einem als Parallele der Fries des Chorbogens von Kafr Zeh (wahrscheinlich saec. VII [44])) ein, und wenn auch in Diyārbakr z. B. beim Schnitt der Akanthosmotive rechts und links der Vasen und dem der Weinblätter im allgemeinen das Vorbild der Blütezeit noch ziemlich vernehmbar anklingt, so differiert davon doch der ganze Duktus der Zeichnung in nicht unerheblicher Weise. Vor allem aber am Geison verrät sich die Hand der jüngeren Generation. Die Pfeifen, die sonst immer die Stirnseite der vorhängenden Deckplatte des Geison schmücken, also immer zwischen Konsolen und oberer Sima stehen, sind hier höchst seltsamerweise unter den Konsolen angebracht! Eine derartige willkürliche Variation kann tatsächlich wohl erst einige Zeit, vielleicht ein paar Jahrzehnte nach der Blüteepoche der nordmesopotamischen Architektur in den Bereich der Möglichkeit fallen; denn wie wir gesehen haben, ist in dieser früheren Zeit die Reihenfolge der Glieder eine so fest gegebene, so kanonische, daß selbst kleinere Abweichungen fast gänzlich ausgeschlossen sind und gleich

[43]) Merkwürdigerweise kommt diese Anordnung auch in Naṣībīn vor!

[44]) Vgl. Rep. XXXV, p. 499.

auffallen. — Zweierlei dürfte also nach dieser analytischen Untersuchung feststehen: erstens der enge Zusammenhang und die Zugehörigkeit der Gebälke von Diyārbakr mit der nordmesopotamischen Schule vom Ende des 6. Jahrhunderts und zweitens die Tatsache, daß sie wohl erst einige Zeit nach dem Jahre 600 entstanden sein können. Dadurch fällt ihre früher behauptete Entstehung in antiker oder altbyzantinischer Zeit ganz außer Betracht und kann es sich nur noch darum handeln, zu untersuchen, in welchem Jahrzehnt der Zeit nach 600 am ehesten die Bedingungen zu ihrer Entstehung gegeben sind. Da jedoch die Beantwortung dieser Fragen weniger ein stilkritisches als vielmehr ein historisches Problem ist, verweise ich vorderhand auf die erst am Schlusse dieser Arbeit aufgerollte historische Untersuchung, um vorher noch die kunstgeschichtliche Eingliederung der Kapitelle mit ihren Säulen und Basen zu versuchen. Ich werde mich hierbei etwas kürzer als bei den Gebälken fassen können, denn sie bilden nicht ein einheitliches Ganzes, wie diese letzteren, sie differieren vielmehr oft ganz erheblich hinsichtlich Größe, Umfang und auch der Art ihrer Verzierung voneinander. Manche sind sogar, um den andern hinsichtlich ihrer Größe angepaßt zu werden, kleiner gemacht bzw. unten abgesägt worden. Daraus geht ohne weiteres hervor, daß sie sehr wohl von verschiedenen, wenn auch wahrscheinlich ungefähr gleichzeitigen Bauten herstammen können. Jedenfalls wird die Frage, welche von diesen Kapitellen, Säulenschäften und Basen zum ursprünglichen Prachtbau gehört haben können, nicht endgültig gelöst werden können, bevor eine spätere Expedition jedes einzelne dieser Glieder neu aufgemessen haben wird.



Abb. 17. Diyārbakr. Moscheehof. Kapitell der Nordarkade. (Eigene Aufnahme.)

Zunächst beginne ich mit den Kapitellen, die an beiden Moscheehoffassaden, also auch an der östlichen, sowie an der nördlich den Hof begrenzenden Arkadenreihe in Verwendung stehen. Sie sind alle korinthischer Ordnung und lassen sich in zwei Klassen sondern. Die einen, besonders an der Ostfassade vertretenen, sind nicht detailliert, die Blätter sind nur in ihrer Rohform ausgemeißelt (sogenannte Rustika- oder Bossenkapitelle). Ihre Formen zeigen, obgleich sie im allgemeinen selbst von der Antike nicht stark abweichen, so doch einige Besonderheiten, wie die um die Ecken geschlungenen Girlanden, die herabhängenden Blattspitzen usw., Motive, die für die spätere Zeit charakteristisch sind und von denen weiter unten

die Rede sein soll. Die gleichen Merkmale finden sich nämlich auch bei der andern Klasse von Kapitellen, die, weitaus in der Mehrzahl, an der Westfassade und der Nordarkade verteilt sind und die jenen reichen, bis in alle Einzelheiten vollendeten korinthischen Blattschnitt aufweisen (Abb. 17). An den Blättern, die den Kalathos rings umgeben, fällt die reiche plastische Behandlung auf: besonders im Vergleich zu den Akanthen des byzantinischen Zeitalters in Syrien ist ihr Relief viel ausgeprägter, hoch erhaben und tief ausgehöhlt, sind ihre Schattenwirkungen besonders kontrastreich. Speziell charakteristisch scheint mir die Behandlung der einzelnen Lappen zu sein, aus denen das Blatt besteht; sie sind nicht nach syrischer Weise flachspitzig behandelt, mit einzelnen Rillen auf der Oberfläche, sondern sie sind in der Mitte muschelförmig ausgehöhlt [45]), so daß die hell wirkenden Ränder an der Oberfläche liegen, während die Mitte eine längliche, dunkel wirkende Vertiefung bildet. An einem Pilasterkapitell, bei dem die Akanthosblätter — aus Absicht — in halbfertigem Zustande geblieben sind (Abb. 18), läßt sich noch verfolgen, wie die Steinmetzen technisch vorgegangen sein müssen: nachdem die Ränder des Blattes herausgemeißelt waren, wurde in dasselbe eine längliche, nach oben zu rund, nach unten spitz endende Vertiefung angebracht. Von hier aus wurden dann — was hier nicht geschehen ist — die Furchen nach den einzelnen Zacken des Blattrandes gezogen. Wie an den in Flachschnittmanier gehaltenen Weinranken, scheint man auch hier an der unvollendeten Form Gefallen gefunden zu haben, und es sind denn auch an andern Orten solche Kapitelle [46]), sogar in Syrien [47]), erhalten. Was die äußere Umrandung der Blätter betrifft, so ist zu bemerken, daß dieselbe fortgeführt ist, bis die einzelnen Zacken die des benachbarten Blattes berühren, so daß auf diese Weise der Kalathos mit Akanthosblattwerk förmlich übersponnen wird. Es bleibt also nicht, wie bei den syrischen Kapitellen des 5. und zum Teil noch des 6. Jahrhunderts, eine Fläche zwischen den einzelnen Akanthen frei, sondern es berührt sich dieser Stil mit Bildungen in der byzantinischen Mittelmeerkunst [48]), in der auch Gewicht darauf



Abb. 18. Diyārbakr. Hof der Ulu Djami. Kapitell der Nordarkade. (Eigene Aufnahme.)

---

45) Man kann dies bereits an den Pfeilerkapitellen der Jakobskirche von Nisibis (Preußer, o. c. Taf. 52) beobachten.

46) z. B. am Nordtor von Ruṣāfah (Sarre-Herzfeld, Archäologische Reise im Euphrat- und Tigrisgebiet Bd. III, Taf. 55, unteres Bild, oben links). Dair ez Za'fārān, Tātburdj u. a. O.

47) z. B. in Qalat Sim'ān (Voguë, Syrie Centrale pl. 147, fig. 4).

48) beim sogenannten breit- und schmalzackigen Akanthos.

gelegt wird, daß die Fläche möglichst gleichmäßig überdeckt wird. Spezifisch mesopotamisch ist die starke Betonung der überhängenden Blattspitze. Der Antike war das Motiv in dieser ausgeprägten Form nicht bekannt, stets neigte sich dort das ganze Blatt oben etwas nach vorn. Schon bald — bereits im 6. Jahrhundert — kam es jedoch auf, aus dem Blatt eine Art Spitze herauszuschneiden und zu isolieren, die dann allein aus dem sich neigenden oberen Blatteil nach unten hing; auch die byzantinischen Kapitelle Syriens sind so gebildet. In Mesopotamien scheint diese überhängende Blattspitze besonders stark betont worden zu sein; charakteristisch ist, wie sie hier die Form eines kleinen Dreiblatts annimmt. Die auffallendsten Veränderungen zeigen sich aber an den über den zwei Akanthosreihen befindlichen Teilen. Auch hier ist es vor allem das Bestreben, den an dieser Stelle sonst sichtbaren Kalathos mit Blatt- und Rankenwerk vollständig zu überdecken, das zu diesen neuen Bildungen geführt hat. So wird jener von einem zwischen den oberen Akanthen aufsteigenden Stengel getragene Kelch von Halbakanthen, der den Verzweigungspunkt der Helices umgab, bereits im 5. Jahrhundert in Syrien ziemlich stark verändert: er wird, in Zusammenhang mit dem gedrückter und niedriger werdenden Habitus der Kapitelle, stark in die Breite gezogen, so daß sich das Akanthosblattwerk nach rechts und nach links fächerförmig ausbreitet. Hier ist nun, wie an andern verwandten Kapitellen in Ruṣāfah usw., noch ein weiteres zur Ausfüllung der Fläche getan: die Enden dieser Blätter biegen sich wie Ranken nach unten hin um und laufen wiederum gegen die Mitte zurück. Über diesen Kelchen von Halbakanthen sieht man dann die nach rechts und links zu den Ecken und Mitten des Kapitells hinstrebenden Helices aufsteigen, die sich an ihrem Ende aufrollen und noch einen Sproß nach rückwärts entsenden. Im Verhältnis zur Antike sind diese Helices etwas steifer gebildet, vor allem aber fällt auf, daß man eigentlich nur ihren obersten flach verlaufenden Teil über den Akanthen herausragen sieht — auch dies verursacht durch die flächefüllenden Tendenzen jener Zeit. Bei einer Anzahl anderer Kapitelle (zwei an der Westfassade, eine Anzahl an der Nordarkade) (Abb. 19 u. 20) ist die Bildung der Glieder über den Akanthen wiederum eine andere: beide Motive, der Kelch von Halbakanthen und die Helices, sind zusammen verschmolzen, und zwar



Abb. 19. Diyārbakr. Hof der Ulu Djami. Kapitell der Nordarkade. (Eigene Aufnahme.)

ist dies folgendermaßen geschehen: die Halbakanthen sind verschwunden, und man sieht nur die Helices, die aber nun selber in Akanthen umgewandelt sind: sie steigen ziemlich gerade aus dem unteren Blattwerk empor und neigen sich dann in schöner Schwingung der eine nach der Ecke, der andere nach der Mitte des Abakos, wobei sich ihre oberen Umrollungen mit denen des benachbarten Helices-Paares berühren. Das Charakteristische ist nun aber, daß sie vollkommen mit Blattwerk umrankt sind, und zwar besteht dieses aus länglichen, aus der konkaven Seite dieser Helices herauswachsenden Blättern; ihr Schnitt ist etwas flach und erinnert an die in Tiefendunkelmanier ausgestochenen Akanthen. In der Ecke zwischen den Helices sieht man mitunter den rund gebildeten Kelch des Kapitells (z. B. Abb. 19), auch er ist mit geometrischen und vegetabilischen Ornamenten in merkwürdig flacher Manier nach Art späterer byzantinischer Kapitelle jener Gegenden[49]) geschmückt. Wieder andere (z. B. Abb. 20) haben jene hervortretende Lücke zwischen den Helices durch eine von der Mitte des Abakos herabhängende, die Ecken des Kapitells umwindende Lorbeergirlande verdeckt, ein in jener Zeit bei den Kapitellen Nordmesopotamiens außerordentlich beliebtes Motiv. Der Abakos zeigt im Verhältnis zur Antike auch ein Schwinden des struktiven Ornaments. In hellenistisch-römischer Zeit war er stets als ein Stück Gebälk behandelt, auf seinem Außenrande zog sich wie am Geison eine Reihe Pfeifen hin; darunter war ein Ovulus angebracht. Dafür hatte man in christlicher Zeit keinen Sinn mehr; fast immer wurde er — so zum größten Teil auch hier — ganz kahl gelassen, mitunter etwa durch eine Linie verziert. Und wenn man ihn schmücken wollte — es scheint dies erst in der Blütezeit der christlichen Architektur Mesopotamiens der Fall gewesen zu sein —, griff man nicht zu den antiken Pfeifen, sondern verzierte ihn mit Akanthospalmetten, Ranken usw. Ein Exemplar an der Nordarkade ist hier mit einem primitiven Lorbeerstabornament (Abb. 19), eines der Ostfassade mit einem Mäander geschmückt (Abb. 21)[50]).



Abb. 20. Diyārbakr. Hof der Ulu Djami. Kapitell der Nordarkade. (Eigene Aufnahme.)

[49]) Es kommen unter anderm Kapitelle im Hof der Ulu Djami von Urfah sowie besonders die Ornamente der Kapitelle der Zentralkirche von Fārqīn in Betracht. Letztere können kaum älter als ca. saec. VIII—IX sein.

[50]) Es handelt sich hier vermutlich um ein Fensterkapitell, da in den Akanthen ein seitlicher Aus-

Man sieht: obgleich vieles stark an die Antike anklingt, offenbart sich doch, vor allem in der überall hervortretenden flächefüllenden Tendenz ein Schaffen, das von der Kunst des 3. und 4. Jahrhunderts weit entfernt ist. Der Umstand, daß diese Tendenz in ihrer entwickelten Form in Syrien viel später als in den Mittelmeerländern, vermutlich nicht vor dem Ende des 6. Jahrhunderts, auftritt und daß die verwandten, ähnlich gebildeten mesopotamischen Kapitelle sich an jenen bereits mehrfach erwähnten Bauten der Zeit um 600 vorfinden, lassen mich annehmen, daß auch diese Stücke nicht früher entstanden sein können. Nach der späteren Zeit steht aber ein ziemlich großer Spielraum offen; ich schließe das nicht nur aus der allgemein feststehenden Tatsache, daß die Formen der mesopotamischen Kunst nach 600 stereotyp die gleichen bleiben, sondern auch aus dem Vorkommen einiger mir ziemlich jung scheinender Motive, wie z. B. jener flachen zeichnerischen Manier, in der der Kalathos jenes Kapitells (Abb. 19) verziert ist. Aber erst neue, bessere Aufnahmen werden uns über diese Fragen genauere Auskunft geben können.



Abb. 21. Diyärbakr. Hof der Ulu Djami. Kapitell der Ostfassade. (Eigene Aufnahme.)

Noch schwieriger als bei den Kapitellen läßt es sich bei den Säulenschäften — ich denke vorerst nur an diejenigen mit glattem Schaft — entscheiden, ob sie gleichzeitig mit den Gebälken entstanden sind oder nicht. Sie sind untereinander in Höhe und Durchmesser sehr verschieden, und es ist daher auch hier gut möglich, daß sie nicht einem und demselben, sondern überhaupt verschiedenen Bauwerken entstammen. Im allgemeinen entsprechen sie, wie die Kapitelle, in ihrer formalen Behandlung den Beispielen, die wir noch an christlichen Bauten Syriens und Mesopotamiens sehen [51]): der Säulenhals springt etwas vor, er ist mitunter mit einer kleinen Kehlung versehen. Am unteren Ende verbreitert sich die Säule in völlig normaler Weise etwas, gleichsam zu einer Art Auflager. Über den Schaft selber ist nicht viel zu sagen, von einer Entasis merkt man, wie in der Regel in dieser späten Zeit, nichts mehr.

Besondere Beachtung verdienen die ornamentierten Säulenschäfte des oberen Stockwerks der Westfassade. Nicht nur ihrer Dekoration halber, sondern auch weil sie in Größe und Stil vollständig übereinstimmen und daher sicherlich von einem und demselben Bauwerk herstammen. Strzygowski hat ihre Dekorationsmotive auf p. 158 seines Amidawerks übersichtlich zusammengestellt — ich kann daher eine

schnitt angebracht ist. Wohl darum hat es auch nur eine Blattreihe, was bei normalen Kapitellen kaum vorkommt.

[51]) Diese Konstatierung ist keine ganz leichte, da es an einer genügenden Anzahl veröffentlichter Detailaufnahmen fehlt.

genauere Beschreibung füglich unterlassen und gleich dem Datierungsproblem näherrücken. Zunächst einige einleitende Bemerkungen über die Dekorierung der Säulenschäfte im allgemeinen. Die griechische und römische Antike verwandte bekanntlich dazu ausschließlich die Kannelüren, die aber genau genommen gar kein Schmuck sind, sondern zum architektonischen Formenkanon gehören, mittels welchem die griechische Kunst die Funktion der einzelnen Architekturglieder künstlerisch zum Ausdruck brachte. Nur ausnahmsweise wurden etwa kleinere Säulenschäfte dekoriert, so kommen z. B. mosaizierte Säulenschäfte vor; in der großen Architektur fanden sie aber in antiker Zeit keine Aufnahme. In der christlichen Zeit herrscht sodann der glatte (nicht kannelierte) Schaft durchaus vor, bei dem allein die Politur eine Art Ersatz der Kannelierung ergiebt, indem sie in freierer malerischer Weise die aufstrebende Funktion der Säule gleichfalls erläutern und verstärken hilft (Dehio) [52]). Daneben kommt, wie bereits auch schon in hellenistischer Zeit, der mit einem glatten Panneau versehene, mitunter ornamentierte Pilasterschaft vor [53]). Zuerst in der Skulptur wurde dann der Schmuck reicher, und sehen wir bereits in der altbyzantinischen Zeit auf Sarkophagen usw. jene torsierten und komplizierten kannelierten Säulenschäfte. Erst von da aus, und zwar in ziemlich später Zeit, scheint diese Art in die große Architektur gedrungen zu sein. Allem Anschein nach ist dieser Schritt zum erstenmal in dem reiche Dekorationen liebenden Ägypten gemacht worden. Denn die paar von Strzygowski als Parallelen zitierten Säulen aus Bawit werden wohl zu den ältesten bis jetzt bekannten Beispielen gehören. Ihre Dekoration ist eine schon sehr weit fortgeschrittene; die Kanellüren sind nicht nur spiralförmig angelegt, sondern selbst zickzackförmig umgebrochen; und auch Flächenmuster, wie Swastika und vegetabilische Motive kommen auf ihnen schon vor. Mit Strzygowskis Datierung — der annimmt, daß diese Stücke vor die Mitte des 5. Jahrhunderts zurückgehen könnten [54]) — bin ich freilich nicht einverstanden. Vor dem 6./7. Jahrhundert scheinen sie mir ausgeschlossen. Wulff hat eine genau demselben Stil angehörende, ebenfalls aus Bawit stammende Schranke [55]) in dieselbe Zeit datiert, und gerade die an diesen Säulen vorkommenden komplizierteren Mäander- und Swastikamusterungen scheinen um diese Zeit in Ägypten besonders beliebt gewesen zu sein [56]).

Ich glaube nun, daß sich auch die Art, in der die Säulen von Amida dekoriert sind, nur durch ägyptischen Einfluß erklären läßt. Denn an und für sich ist dieser Modus, die Säulenschäfte mit Flächenmustern zu überdecken, in Mesopotamien voll-

[52]) Dehio und v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, p. 120.

[53]) An ihm kommen auch in christlicher Zeit Kannelüren, besonders bei den den großen Chorbogen tragenden Pilastern ziemlich häufig vor. Beispiele ornamentierter Pilasterschäfte in Mesopotamien: in antiker Zeit Palmyra, in byzantinischer Zeit z. B. Halebiyyah, Salaḥ usw.

[54]) Amida p. 162.

[55]) Wulff, Altchristliche usw. Bildwerke p. 76/77, Nr. 237.

[56]) Vgl. Wulff, o. c. Nr. 121, 445, 1641, 1642, 1651, 1652. Außerdem mehrere Stücke im Museum von Kairo und im Metropolitanmuseum von New York.

ständig fremd. Die Beispiele dekorierter Säulen — Herzfeld erwähnt solche in Samarra und in Luristan — sind sämtlich viel jünger [57]); in der älteren Zeit, d. h. vor 600, kommen sie nie vor. Soweit ich die Denkmäler Syriens und Mesopotamiens aus Publikationen und von Augenschein kenne, haben sie sämtlich glatte Säulenschäfte, selbst die Kannelüren fehlen in der Regel. Zudem ist die gesamte Ornamentik der Oberflächen dieser Säulen eine für Syrien und Mesopotamien vollständig fremde. Diese Gegenden waren ja bekanntlich in baukünstlerischer Hinsicht in byzantinischer Zeit durchaus konservativ, beinahe kein Motiv fand in ihrem Ornamentenschatz Aufnahme, das nicht irgendwie mit der hellenistischen Kunst zusammenhing; Akanthen, Astragale, Ranken, Kymatien usw., das war der Formenkanon, mit dem diese Kunst operierte, und wenn wir nun hier an den Säulen plötzlich Musterungen vorfinden, die im 6./7. Jahrhundert in Ägypten stark verbreitet waren, dürfte ein Einfluß aus den Nilländern offensichtlich sein. Ich wiederhole: von allen diesen Ornamenten waren die verschiedenen Variationen von Swastika und Mäander um jene Zeit in Ägypten besonders beliebt [58]), und ich kann hier gleich beifügen, daß das gleiche von jener Kombination von gleichschenkligem Kreuz und Achteck gilt; wenn dieses Motiv auch stets, z. B. in der Mosaikkunst, verwandt worden war [59]), so treffen wir es doch in der in Betracht kommenden Zeit in Ägypten besonders häufig an, wofür ich auf die von Strzygowski bereits zusammengestellten Belege verweisen kann [60]). Auch das Kaiser Friedrich-Museum besitzt eine auch vermutlich aus Bawit stammende, ganz ähnlich dekorierte Brüstungsplatte, in der das betreffende Motiv mit Swastikaornamenten kombiniert ist [61]); Wulff hat sie auch in das 6./7. Jahrhundert datiert. Was dann die diagonal verlaufenden, zum Teil (zu einer rhomboiden Form) umgebrochenen Linien betrifft, so müssen auch Kombinationen dieser Art in Ägypten bekannt gewesen sein, wofür die von Strzygowski herangeführten Halbsäulen aus Bawit [62]) ohne weiteres als Parallelen angeführt werden können. Für jene transennenähnlichen Gittermotive endlich (aufeinanderstehende und einander durchkreuzende Halbbögen), die auf einigen Säulen von Amida vorkommen, kenne ich allerdings kein Vergleichsmaterial; doch ist andrerseits das Vorkommen solcher Bildungen, die überall als Flächenmusterungen ziemlich

57) Herzfeld, o. c. p. 402. — Nach Mitteilung Herzfelds sollen die Grabungen in Samarra diese Beispiele um weitere vermehrt haben; sie sind zum Teil mit Zickzack, Sternen in Rauten, dem bekannten Transennenmotiv usw. verziert. Auch das erwähnte Beispiel aus Luristan (de Morgan, Mission scientifique en Perse IV, Rech. Archéol. 2), die angeblich sassanidisch sein sollen, hält Herzfeld laut brieflicher Mitteilung für frühislamisch.

58) vgl. die Zusammenstellung einiger Parallelen Anm. 56.

59) z. B. Mausoleum du Constanza. Das Fußbodenmosaik der großen Theklabasilika in Meriamlik hatte die gleiche Musterung (saec. V).

60) vgl. Amida p. 153—154.

61) Wulff, o. c. Nr. 1641, p. 312.

62) Amida p. 161.

häufig auftreten, daher hier schließlich leicht denkbar[63]). Zur Erhärtung dieser Hypothese eines ägyptischen Einflusses mag noch bemerkt werden, daß ein solcher um die Wende des 6. und 7. Jahrhunderts überall in der mesopotamischen Architektur bemerkbar ist. Manche an den späteren Bauten der mesopotamischen Schule vorkommende dekorative Einzelheiten, wie die Verwandlung des Zahnschnitts in einen Mäander (Dara und Ruṣāfah), die Swastikaornamente (Gesims von Mar Sovo im Haḥ, Kapitell der Ostfassade (Abb. 21)) und die Ovulus oder Sima ersetzenden Reihen jener zickzackförmig kombinierten Spitzovale, alles Neubildungen, die von dem sonst so stark antikisierenden syrisch-mesopotamischen Formenkanon abstechen, lassen sich kaum anders denn durch ägyptische Vorbilder erklären; denn alle diese Ornamente sind dort geradezu typisch. Und an dem bereits erwähnten, wohl kurz vor der Amidafassade entstandenen Kloster Dair ez Za'fārān hat man förmlich den Eindruck, daß ägyptische Steinmetzen an der Erbauung mitbeteiligt gewesen sind. Man sehe sich nur das Kreuz im Lorbeerkranz in der kleinen Seitennische der Eingangswand an[64]) und vergleiche das Außengesims der Kirche[65]) mit dem beinahe identischen Friesbalken aus Medinet-el Fajum im Kaiser Friedrich-Museum[66]); man muß hierbei zur Überzeugung gelangen, daß wir es hier mit nichts anderem als mit frisch importierter koptischer Kunst zu tun haben! Es würde mich zu weit führen, wenn ich allen diesen besonders in noch späterer Zeit sich zeigenden ägyptischen Einflüssen nachgehen wollte, nur erwähnen möchte ich, daß der schönste Bau des Ṭur 'Abdīn, die 'Adhrākirche von Haḥ im Grundriß und in manchen ihrer dekorativen Einzelheiten nur durch Vorbilder aus dem Nillande sich erklären läßt. Und im Zusammenhang damit soll auch noch daran erinnert werden, daß auch sonst eine kulturelle Verbindung zwischen Ägypten, dem Geburtslande des Mönchtums, und Mesopotamien bestanden hat; so weisen alle Gründungssagen der Ṭur 'Abdīn-Klöster auf Ägypten.

Wenn nun also auch die Art, die Säulenschäfte zu dekorieren, durch fremde Vorbilder verursacht worden ist, so lag die Ausführung hier in Amida, wie ich vermute, doch in den Händen einheimischer Arbeiter. Denn stilistisch zeigt sich doch unverkennbar der Meißel des mesopotamischen Steinmetzen. So sind alle auf diesen Säulen vorkommenden Blattmotive in einer Weise behandelt, die den Blättern der Weinranken auf den Friesen identisch ist: ziemlich flach, mit einem dunklen Einschnitt an Stelle der Blattrippen. Und bei den geometrischen Ornamenten zeigt sich deutlich das Tiefendunkelprinzip der späteren syrisch-mesopotamischen Kunst.

Auch nach diesen Untersuchungen ist die Frage nach der Zeit der Entstehung

---

63) Herzfeld macht mich nachträglich auf eine bei Brünnow (Prov. Arabia II, p. 185, Fig. 765) als Friesstück bezeichnete Halbsäule aus Muwaqqar mit diesem Ornament aufmerksam.

64) Preußer, o. c. Taf. 65 unten.

65) o. c. Text p. 52 Fig. 16.

66) Wulff o. c., p. 70.

dieser seltsamen Säulenschäfte nicht ganz leicht zu beantworten. Immerhin kann man behaupten, daß die Zeit vor dem Jahre 600 nicht in Betracht fallen kann. Die Zeit vor diesem Datum scheint noch rein konservativ-klassisch; bei den Säulen kennt man nur den glatten, unverzierten Schaft. So unpräzis nun auch dies Resultat ist, so ist doch interessant, daß es sich mit dem Ergebnis meiner Untersuchungen über die Entstehungszeit der Gebälke vollständig deckt: keinesfalls vor 600, möglicherweise aber, wegen der andern gleichzeitig zutage tretenden ägyptischen Einflüsse, bald später, d. h. erste Hälfte saec. VII. Beide, Säulenschäfte und Gebälke, werden also gleichzeitig sein und vermutlich auch zueinander gehören.

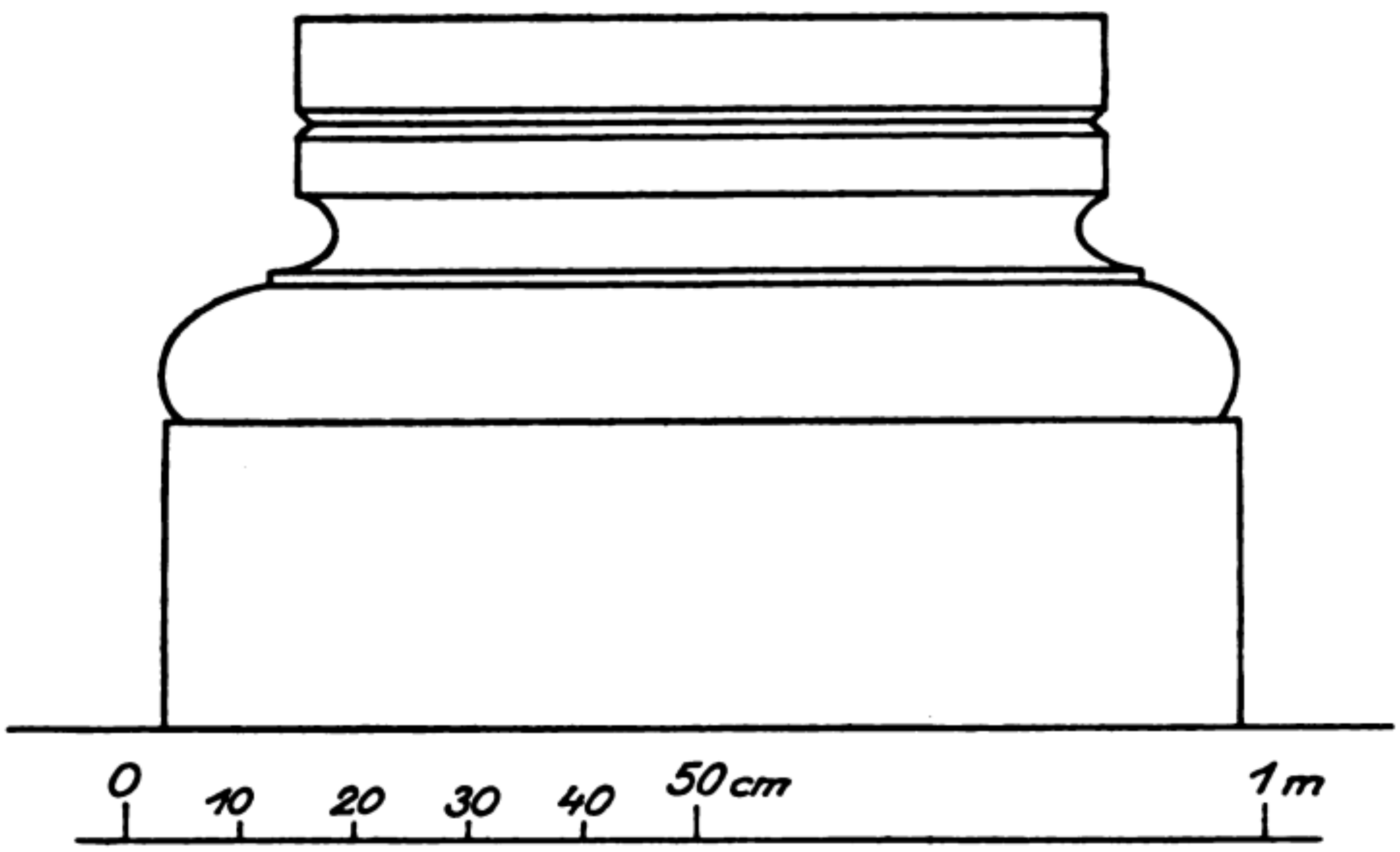


Abb. 22. Diyārbakr. Alte Basis im Hof der Ulu Djami. (Eigene Aufnahme.)

Was die Säulenbasen anbetrifft, so wage ich es nicht, mich bestimmt über sie zu äußern; über dem Studium der Gebälke habe ich es seinerzeit an Ort und Stelle unterlassen, sie genauer zu beobachten, und aus den mir vorliegenden photographischen Aufnahmen sind ihre Formen nicht so deutlich erkennbar. Doch habe ich eine vereinzelte, die gerade vor dem Eingang der Ulu Djami steht, genauer aufgemessen (Abb. 22) und, soviel glaube ich wenigstens aus der Erinnerung sagen zu können, ist diese eine wenigstens im Prinzip gleich wie die andern gebildet. Im Grunde geht sie auf die attische Basis zurück: über der viereckigen Plinthe kommt der im Profil und Grundriß runde Torus, der auf seiner oberen Seite ziemlich stark eingezogen ist. Dann folgt, durch einen Steg getrennt, die Einkehlung; der obere Wulst ist durch eine kurze, mit einer Linie verzierte Trommel ersetzt. Es ist dies eine der typischen Basenformen des byzantinischen Zeitalters. In der Kunst der Mittelmeerländer wird

bereits im 6. Jahrhundert der obere Wulst durch eine solche Trommel ersetzt; in Ravenna (u. a. S. Apollinare nuovo) und in Byzanz (u. a. Sergios und Bakchos-Kirche) kommen solche Basen vor. In dem so konsequent an den klassischen Formen hängenden Syrien sind dagegen eher andere Bildungen in Gebrauch; auch Ruṣāfah scheint sie nicht zu kennen und verwendet die richtige attische Basis. Dagegen entsprechen die Basen, die ich auf meiner Reise durch Mesopotamien fand, fast stets der hier besprochenen. Allerdings muß ich gestehen, daß mir gerade bei den älteren Denkmälern der hohen Verschüttung wegen fast immer die Möglichkeit gefehlt hat, die Basen aufzumessen; eine einzige, von der ich annehme, daß sie noch dem 6. Jahrhundert (wohl Ende) angehört, steht jetzt in zweiter Verwendung in der Vorhalle der jetzigen jakobitischen Kirche, der früheren Marienkirche von Diyārbakr und hat dieselbe Form. Demnach läge wenigstens die Wahrscheinlichkeit vor, daß diese Basenbildung vom 6. Jahrhundert an in diesen Gegenden vorkommt. Jedenfalls scheint man sie lange beibehalten zu haben; an den jüngeren Denkmälern des 7. und 8. Jahrhunderts läßt sie sich fast regelmäßig konstatieren, soweit sie überhaupt noch sichtbar ist. Man sieht also, daß auch diese Basenformen hinsichtlich Charakter und Zeit ganz in denselben Rahmen passen wie die Gebälke und Kapitelle.

Eines könnte man mir nun entgegnen und könnte sagen: es ist richtig, daß alle diese an Gebälken, Kapitellen usw. vorkommenden Formen an und für sich eine enge Verwandtschaft mit den andern obermesopotamischen Bauten zeigen, ja sie können sogar etwas jünger sein; wie kommt es nun aber, daß wir hier an einem angeblich so jungen Bau diesen ganzen antiken Apparat von verkröpften Gebälken, vorgestellten Säulen usw. sehen? Legt nicht der ganze Charakter dieser Struktur uns nahe, daß am Ende alle in Betracht gezogenen Baudenkmäler dieser Gegenden ganz bedeutend älter sind, als hier angenommen wurde? Obgleich ich solchen Fragen eigentlich schon von vornherein entgegnen müßte, daß schon die Bauformen an und für sich in einer früheren Zeit ausgeschlossen sind, will und muß ich doch zugeben, daß dieser Frage eine gewisse Berechtigung innewohnt. Denn mit den Bauwerken im Stile des Rundtempels von Spalato usw., die Strzygowski als Parallelen herangezogen hat, hat unser Bau — eben in struktiver Hinsicht — eine gewisse Ähnlichkeit. Nun geht aber aus dem Vergleich mit den wichtigeren Bauten Syriens und Mesopotamiens hervor, daß gerade im Laufe des 6. Jahrhunderts eine Art Renaissance, ein bewußtes Zurückgreifen auf antike Baugedanken, in diesen Gegenden eingesetzt hat. Es ist in der Tat auffallend, wie einfach und nüchtern die Kirchen des 4. Jahrhunderts in Syrien sind, wie dürftig ihre Profilierungen und ihre ganze künstlerische Durchbildung ist und wie sie dann mit der Zeit immer reicher werden. Im 6. Jahrhundert fängt man dann an, das Äußere der Apsiden ganz in antiker Weise mit frei vortretenden Säulen zu schmücken; die vollendetste und monumentalste dieser Lösungen sei hier genannt: das Chorrund der Wallfahrtskirche von Qalʿat Simʿān. Und eine, wie ich vermute, nicht viel spätere Zeit sieht die herrlichste Schöpfung der meso-

potamischen Baukunst, das Nordtor von Ruṣāfah mit dem an die Antike gemahnenden monumentalen Rhythmus seiner Säulen und Gebälke, entstehen. In diese Entwicklungsreihe gehört — nicht als das künstlerisch vollendetste, aber als das reichste und als das letzte Glied — die Prachtfassade von Amida. In einer früheren Zeit wäre eine solche Lösung in Mesopotamien total unmöglich, nur im Laufe des 6. und 7. Jahrhunderts sind künstlerisch die Bedingungen zum Werden dieser stark antik anmutenden Architektur gegeben.

An die stilistische Untersuchung anschließend mögen nun noch einige Bemerkungen Platz finden, die auf die ursprüngliche Anordnung dieser ganzen dekorativen Architektur Bezug haben.

So läßt sich aus dem heutigen Befunde ohne weiteres als sichere Tatsache ableiten, daß die Säulenabstände früher kleiner waren, die Verkröpfungen des Gebälkes somit näher beieinander lagen. Ich schließe das aus folgenden Beobachtungen: Wenn man sich die Gebälke des unteren Stockwerks ansieht, muß einem auffallen, wie jede Partie zwischen zwei Verkröpfungen aus zwei Gebälkstücken zusammengesetzt ist: einem langen, bei dem genau in der Mitte jene Vase, aus der die Weinranke wächst, angebracht ist, und daneben noch einem kleineren, das offenbar rein aus dem Grunde eingesetzt wurde, den größer gewordenen Spannraum zwischen dem großen Gebälkstück und der nächsten Verkröpfung auszufüllen. Die Vase sitzt also heute nicht mehr in der Mitte. Da dies aber in der ursprünglichen Zusammensetzung zweifellos der Fall gewesen sein muß, nehme ich an, eine jede dieser Traveen sei gerade um das eingesetzte (kleinere) Stück kürzer gewesen. Bei der oberen Reihe ist man auf ähnliche Weise vorgegangen, nur hat man das Hauptstück genau in die Mitte gesetzt und dann ganz kurze Gebälkstücke rechts und links angebracht. Von diesen letzteren soll noch später die Rede sein. An Hand einer gründlichen Aufnahme ließe sich sogar ganz genau ausrechnen, wie breit die ursprünglichen Achsenabstände der Säulen gewesen sein müssen. Immerhin läßt sich schon aus den Photographien — allerdings nur ganz approximativ — schließen, daß die alten Traveen um ca. 60 cm kürzer waren als die heutigen, mithin der Abstand vom Durchmesser einer Säule zu dem der andern ca. 2,70 m statt ca. 3,30 m, wie heute — ich basiere auf den Maßen Texiers [67]) — betrug.

Infolge dieser kleineren Säulenabstände muß nun aber wohl auch das untere Geschoß niedriger gewesen sein, denn der resultierende Zwischenraum würde sonst zu hoch und zu schmal. Er erhielte also Dimensionen, die in einer Zeit, in der das Gefühl für die wohlabgewogenen Proportionen der Antike anscheinend noch so lebendig war, ausgeschlossen sind. Darauf, daß das untere Gebälk niedriger war, weist übrigens auch der Umstand, daß heute stets zwei aufeinandergestellte Säulen herhalten müssen, den ziemlich beträchtlichen Höhenunterschied zu überwinden.

[67]) Amida p. 298.

Selbstverständlich stand in alter Zeit nur eine Säule jeweils unter den Verkröpfungen, doch stelle ich mir vor, daß dieselbe — ähnlich wie bei den Seitentüren des Nordtors von Ruṣāfah — auf ein Postament gestellt war.

Durch die Tatsache, daß ursprünglich die Säulen enger beieinander standen, wird übrigens auch der stilistische Befund, daß einerseits die alten Pfeiler, auf denen der Ilaldibau ruht, andrerseits die Säulen und Gebälke aus verschiedenen Zeiten stammen, vollkommen bestätigt, denn die Achsenabstände von Säulen und Pfeilern stimmen nicht zueinander. Halten wir nun dazu den bereits anfangs erwähnten Bericht Naṣīrī Khusraus, so ergibt sich eine weitere, für die nachfolgende historische Untersuchung wichtige Folgerung. Er berichtet nämlich[68]), daß im Innern der aus schwarzem Stein erbauten großen Moschee mehr als 200 Monolithsäulen gestanden hätten, und über ihren Bögen hätten sich wiederum Säulen, aber etwas niedrigere als die unteren, erhoben. Wie mir nun Herzfeld mitteilt, handelt es sich beim betreffenden Bericht um das ganze Areal der Moschee; wenn also vom Innern der Moschee gesprochen wird, kann ebensogut von Einzelheiten des Hofs wie vom Moscheegebäude selbst die Rede sein. Es liegt daher sehr nahe, bei diesen in der ersten Hälfte des saec. XI geschriebenen Worten an einen der heutigen Westfassade ähnlichen Bau zu denken, und da die in die heutige Westfassade verbauten Fragmente viel älter als die Zeit Naṣīrī Khusraus sind, ist es förmlich auf der Hand liegend, anzunehmen, daß bereits zu jener Zeit, also vor Ilaldi, die Westfassade des Saḥn mit diesen älteren Säulen und Fragmenten geschmückt war; mit andern Worten, bereits im 8. oder 9. Jahrhundert hätten die Erbauer der Vorgängerin der heutigen Westfassade diese reiche dekorative Architektur in sie hinein verbaut. Falls diese Hypothese nun richtig ist — es sei bereits hier bemerkt, daß die historische Untersuchung einiges Licht auf diese Frage werfen wird —, gehörten die alten Reste der Westfassade einem Bau an, der nach 600 erbaut wurde, aber bereits im 8. bzw. 9. Jahrhundert zerstört gewesen sein muß.

Alle diese Resultate zusammenfassend, kann gesagt werden:

1. Die in die heutige Westfassade verbauten reichen Gebälke, wohl fast aller Kapitelle, alle oberen und ein Teil der unteren Säulen gehörten einem Monumentalbau an, der vermutlich in der ersten Hälfte des saec. VII entstanden ist und möglicherweise bereits im 8. oder 9. Jahrhandert untergegangen war.

2. Die Pfeiler des Unterbaus der Ilaldifassade sind die Reste eines Baues des saec. VIII oder IX — wahrscheinlich stehen sie also mit der ältesten Moscheehofanlage in Zusammenhang.

Hier mag mit der historischen Untersuchung eingesetzt werden. Im Amidawerke hat bereits Strzygowski die wichtigsten Daten zusammengestellt; ich resümiere sie kurz so, wie sie dort stehen. 628/9 soll Kaiser Heraklius eine Hauptkirche gebaut

[68]) vgl. Amida p. 52.

haben, wohl sicher auf dem Areal der heutigen Ulu Djami. Nachdem dann bald nachher Amida von den Muslims erobert worden war, sollen, einer späteren Nachricht zufolge, zwei Drittel dieser Hauptkirche zur Moschee umgewandelt worden sein, während den Christen nur ein Drittel verblieb. 770 soll dann eine gründliche Restaurierung dieser Hauptkirche stattgefunden haben. Für alles Nähere verweise ich auf Strzygowski, Amida p. 207 ff.

Nun haben aber diese Nachrichten durch seither eingesetzte Forschungen eine ganz neue Beleuchtung erfahren. Ernst Herzfeld, mit dem ich zu wiederholten Malen die an die Bauten von Amida sich anknüpfenden Probleme durchbesprochen habe, schreibt mir darüber folgendes:

»In seiner Besprechung des Amidawerkes (Islam II 4 p. 397) hat C. H. Becker aus dem Nachweise Caetanis für die Johanneskirche von Damaskus auch für die Kathedrale von Diyārbakr die Folgerung gezogen, daß man eine Teilung dieser Kirche zwischen Mohammedanern und Christen nicht mehr annehmen könne. Die Folgerungen, welche Caetani im § 131 seiner Abhandlung »Vicende della basilica e moschea di Damasco« (Annali dell' islām III 14 a. H. § 125 ss.) zieht, sind nun allerdings zwingend. Damaskus wurde zweimal durch Vertrag genommen, in keinem Fall mit stürmender Hand. Im ersten Vertrag blieben die Christen in unangetastetem Besitz aller ihrer Kirchen und Häuser. Bei der zweiten Übergabe aber nahmen die Mohammedaner alle Kirchen außerhalb der Mauern, es blieben den Christen nur die 15 Kirchen in der Stadt. Ein beträchtlicher Teil der Christen wanderte dann aus, nach Antiochia, und die Mohammedaner okkupierten die verlassenen Quartiere, wobei einige Kirchen in Moscheen umgewandelt wurden. Eine davon, vergrößert, grenzte an die große Johannes-Basilika. Die Umaiyaden wollten eine des Reichszentrums würdige Hauptmoschee haben. Darum verhandelte, zuerst aber ohne Erfolg, Muʿāwiyah über die Abtretung der Johanneskirche. Walīd I. setzte dieses mehr mit Drohungen als durch Versprechungen durch. Für die Zession erhielten die Christen die Kirchen extra muros, die sonst zerstört worden wären, zurück. Von der Johannesbasilika wurde hauptsächlich der Chor beseitigt, die sonstigen Teile blieben bestehen. Beseitigt wurde aber auch die anstoßende erste Moschee, eine unbekannte ältere Kirche. und so die große Umaiyadenmoschee geschaffen, die heute noch das inneer Areal des hellenistischen Tempels bedeckt. Die Nachricht von einer Teilung der Johannesbasilika tritt in der Überlieferung erst in der Zeit nach den Kreuzzügen auf.

Diese Erkenntnis macht es notwendig, die Sachlage in Diyārbakr nachzuprüfen. Die Behauptung, daß doch die dem hl. Thomas geweihte Kathedrale bei der Eroberung durch ʿIyād (das Datum schwankt zwischen a. H. 17/638 und a. H. 20/641 bei Yāqūt, vgl. van Berchem, Amida p. 13 n. 2) geteilt worden sei, zwei Drittel für die Muhammedaner, ein Drittel für die Christen, tritt bei Pseudo-Wāqidī auf, dessen Authentizität zweifelhaft ist. Yāqūt I 67 gibt ohne isnād die folgende Nachricht: »Āmid wurde i. J. 20 d. H. genommen. ʿIyāḍ b. Ghanm zog dorthin, nachdem er die

Djazīrah erobert, und machte davor Halt; die Einwohnerschaft bekämpfte ihn. Dann schlossen sie einen Vertrag darüber unter den Bedingungen, daß ihnen ihre Heiligtümer und deren Umgebung bleiben, daß sie aber keine Kirche neu erbauen sollten, daß sie die Muhammedaner unterstützen, sie führen, und daß sie die Brücken ausbessern sollten. Wenn sie etwas von diesen Bedingungen nicht erfüllten, sollten sie keines Schutzes genießen.« Mit dieser Angabe stimmt im wesentlichen Balādhurī (ed. Bul. p. 183 mit isnād, aus anderer Quelle) überein. Er sagt: »ʿIyāḍ nahm Āmid ohne Kampf auf Grundlage des Vertrags mit Urfah.« Dieser Vertrag mit Urfah, der auch z. B. bei Ḥarrān, Sumaisāṭ, Sarūdj, Rāskaifā usw. zum Muster dient, steht ebenda p. 179/180 und lautet: »Sie schlossen den Vertrag unter den Bedingungen, daß ihnen ihre Heiligtümer mit deren Umgebung blieben, daß sie aber keine Kirche außer denen, die sie schon besaßen, neu erbauen dürften, daß sie ferner die Muhammedaner gegen deren Feinde unterstützen sollten. Wenn sie etwas von den ihnen auferlegten Bedingungen nicht hielten, sollten sie keines Schutzes genießen.« Es handelt sich hier um beide Kontrahenten bindende staatsrechtliche Verträge. Die Nachrichten, daß Āmid unter diesen Bedingungen kapitulierte, ist unantastbar, und die bei Pseudo-Wāqidī überlieferte Nachricht, daß ʿIyāḍ eine Teilung der Thomaskirche vorgenommen habe, ist also falsch. Daher taucht der Gedanke auf, daß bei den späteren Historikern die Kirchenteilung ein Schema war, das man benutzte wie andere immer wiederkehrende legendäre Eroberungserzählungen.

Dieses Ergebnis paßt ausgezeichnet zu den andern guten Nachrichten über die Kathedrale von Amida. Im Jahre 628/29 erbaute nach Dionysios von Tell-Maḥrē (Chronik von Zuqnīn, trad. Chabot p. 5 u. 7; vgl. Assemani Bibl. Orient. II 102, van Berchem, Amida p. 51 n. 4 u. 5), Heraklios die Kathedrale von Amida zur Zeit des Bischofs Thomas. Daran, daß diese Heraklioskirche die Thomaskirche, d. h. die große Moschee ist, ist mit van Berchem kaum ein Zweifel möglich. Die zweite Nachricht ist (ebenfalls nach Dionysios von Tell-Maḥrē 1996 und Assemani II 114), daß die Heraklioskirche im Jahre 770 n. Chr. (153 H.) zur Zeit des Bischofs Mār Abā auf dessen und eines Archidiakons Thomas' Kosten vollständig wieder erbaut wurde. Das war also unter der Regierung des ʿAbbāsiden Manṣūr. Dieser Bau aber widerspricht der Kapitulationsbedingung vom Jahre 638/41, daß keine Umbauten von Kirchen stattfinden dürften. Also muß vorher ein neuer staatsrechtlicher Vertrag abgeschlossen worden sein, und nach Analogie von Damaskus ist das so zu erklären, indem die Christen für die Zession der hl. Thomaskathedrale diese Erlaubnis erhielten. Wir hätten somit: 628 den Bau der Kathedrale, sicherlich auf dem Areal der heutigen Ulu Djami, und 770 den Bau einer neuen Kathedrale an anderer (wohl anstoßender) Stelle, nachdem der Platz der Heraklioskirche offenbar für die erste Moschee benötigt worden war. Wenn wir somit an der großen Moschee Spolien eines Baues nach 600 haben, ferner einen Unterbau, der dem zu vermutenden der Manṣurmoschee in Raqqah und dem der Tulunidenmoschee in Kairo entspricht, so liegt es auf der

Hand, die ersteren auf den Bau des Heraklios, die Pfeiler auf die Moschee zu beziehen, die dem christlichen Neubau von 770 gleichzeitig ist oder kurz voraufgeht. Es ist möglich, daß die Zession schon unter Walid I. (705—715) stattfand (vgl. die Gründe und Quellen bei van Berchem, Amida p. 51 n. 8), aber erst 770 die Mittel für den Neubau aufgebracht werden konnten. Dann müßte man die erste Bauperiode der heutigen großen Moschee, nämlich die viereckigen Pfeiler mit angearbeiteten Dreiviertelsäulen am Untergeschoß der Fassade des Inaliden Ilaldi für einen Bau des Walid I. ansehen. Wahrscheinlicher kommt mir vor, daß die Zession der Kathedrale dem Neubau von 770 p. Chr. (153 H.) unmittelbar voraufging. Dann geschah das unter Manṣūr, und die erste Periode der Moschee ist frühabbasidisch. An der doch wohl ummayadischen Moschee von Ḥarrān beobachten wir nämlich frei vorgestellte Säulen, aber noch keine Dreiviertelsäulen an den Pfeilerkanten. Für die auf Manṣūr zurückgehende Moschee von Raqqah dagegen ist anzunehmen, daß die Restauration der Front durch Nūr al-dīn nur die Erscheinung des alten Baues mit Dreiviertelsäulen an den Pfeilerkanten wiederholt. Hundert Jahre später finden wir die gleiche Form dann an der Moschee des Aḥmad ibn Tulun in Kairo, während die beiden Moscheen des Mutawakkil in Samarra und Mutawakkiliyah sie nicht besitzen. Im Jahre 848 p. Chr. brannte nach Assemani (I p. 348, vgl. van Berchem l. c. p. 51 n. 6) die Kathedrale von Amida ab. Das dürfte die um 770 erbaute Kirche gewesen sein. Sie muß wiederhergestellt worden sein, da Nāṣiri Khusrau (ed. Schefer, Texte p. 9, trad. p. 29) von einer an die Moschee anstoßenden Kirche spricht (um 1046). Dann ist es wahrcheinlich, daß die ähnlichen Beschreibungen des Nāṣir und des italienischen Anonymus bei Ramusio aus dem Anfang des 16. Jahrhunderts sich auf das gleiche Objekt beziehen, und der Italiener alsdann einen einzigen Irrtum begeht, indem er die Thomaskirche als Marienkirche bezeichnet. Heute ist der Bau verschwunden."

Soweit Herzfeld. Ich habe seinen Worten nur wenig beizufügen. Denn wenn wir Spolien eines Baues haben, die aus der Heraklios*zeit* stammen müssen und die ungefähr an der Stelle der alten Heraklios*kirche*, sogar (abgesehen von den weiteren Achsen) in fast identischer Anordnung stehen, so ist sicher, daß sie die Reste dieses Herakliosbaues sein müssen. Dazu kommt noch, daß die allgemeinen Zustände unter byzantinischem Regiment weit eher dazu angetan sind, an die Erbauung einer Kirche von solcher Pracht zu denken, als die nachfolgende islamische Zeit. Amida verdankt ja seine Hauptblüte seiner Bedeutung als Grenzstadt des römisch-byzantinischen Reichs. Vorher erfahren wir wenig von ihr, und nach ihrer Eroberung durch die Araber scheint Fārqīn eine bedeutendere Rolle gespielt zu haben.

Man kann der Versuchung nicht widerstehen, sich auszudenken, wie die Spolien dieser Heraklioskirche in ihrer ursprünglichen Verwendung ausgesehen haben könnten, und wie überhaupt die Kathedrale Amidas beschaffen war. Allerdings muß im vorhinein gesagt werden, daß man zu sicheren Resultaten hierbei nicht gelangen und

höchstens auf Grund von Analogien anderer Denkmäler die eine oder die andere Hypothese aufstellen kann.

Zunächst wollen wir von der Kirche selbst absehen und uns vorzustellen trachten, wie diese Prachtfassade allein in ihrem ursprünglichen Zustande ausgesehen hat. Hierbei ist vor allem die frühere Konstatierung zu berücksichtigen, daß die Achsenabstände der Säulen früher ca. 60 cm weniger, d. h. nur ca. 2,70 m betrugen, was für die Gesamtlänge der ursprünglichen Fassade nicht mehr wie ca. 24—24 1/2 m ausmacht. Es liegt freilich nicht ganz außerhalb des Bereichs der Möglichkeit, daß die alte Fassade vielleicht um ein Joch länger war, und zwar schließe ich das aus folgenden Beobachtungen: Es sind eigentlich mehr Gebälkstücke noch vorhanden, als für die heutige Anzahl Säulen unbedingt nötig wäre, denn im unteren Stockwerke haben die Erbauer der heutigen maqsura bei Verbreiterung der Intervallen zwischen den Säulen jeweils ad hoc zurechtgesägte Fragmente gleicher, nämlich auch alter Gebälke eingesetzt. Aber solche Gebälke können schließlich gut von einem andern Teile des Gebäudes hergenommen worden sein, auch wäre das Verschwinden einer der oberen Säulen etwas seltsam, so daß ich die oben präzisierte Ausdehnung der alten Fassade von 24—24 1/2 m für am wahrscheinlichsten halte[69]. Ganz sichere Anhaltspunkte in dieser Beziehung wird jedenfalls erst eine ganz genaue Aufnahme der Westfassade bringen.

Als ganz sicher kann sodann behauptet werden, daß diese Säulenstellung mit ihren Gebälken dem Äußeren eines Gebäudes angehörte; denn alle diese syrischen und mesopotamischen antikisierenden Blendarchitekturen sind auch an den Außenseiten angebracht. Das Innere wurde gewöhnlich einfacher gebildet, und wenn Blendsäulen in Anwendung kamen — ich kenne übrigens in den Nachbargegenden nur einen Fall[70]) —, griff man zu kleinen, aus der Mauer herausgearbeiteten Ziersäulen. Eine Blendarchitektur von solch monumentalen Dimensionen — Strzygowski dachte sogar an eine Riesenikonostasis! — ist übrigens im Innern eines Gebäudes schon deshalb vollständig ausgeschlossen, weil die meisten mesopotamischen Kirchen nicht übertrieben groß waren.

Ferner kann ebenfalls als ganz sicher angenommen werden, daß die Säulenarchitektur, da alle Gebälkstücke gerade sind, vor einer geraden Wand gestanden haben muß; es kann sich also nicht, wie in Qalb Lauzah, Qalʿat Simʿān usw., um die Dekoration einer außen runden Apsis handeln. Hier möchte ich nun für kurz meinen Gedankengang unterbrechen, und einige — allerdings recht hypothetische — Worte über die Rekonstruktion der Kirche selbst sagen. Der dreischiffige Plan der

[69]) Daß die Fassade noch mehr als 10 Traveen gehabt hätte, halte ich für ausgeschlossen, weil bei der oberen Reihe der Vorrat von gleichartigen Gebälkstücken ausgegangen zu sein scheint. Man mußte daher die betreffenden Ergänzungsstücke neu verfertigen; man bemühte sich, den alten Stil möglichst zu imitieren, trotzdem aber erkennt man an der flachen stilistischen Behandlung die Hand einer jüngeren Schule.

[70]) ʿAdhrākirche von Haḫ.

Moschee scheint einem nämlich ohne weiteres nahezulegen, daß diese letztere in Anlehnung an die frühere Kirche diese Gestalt angenommen haben mag. Das Querschiff könnte in diesem Falle auch bereits der kirchlichen Anlage angehört haben, wobei wir uns die Apsis gerade östlich an dasselbe anstoßend vorstellen könnten. Die westlich anschließenden Schiffe könnten dann so mit den sämtlichen Außenmauern (auch im Westen) der Moschee, nicht aber mit ihren Scheidebogenreihen zusammenfallen, da bei kirchlichen Anlagen das Mittelschiff stets breiter ist. Einige Schwierigkeiten würde aber bei einem solchen Grundriß die Unterbringung der Architekturfragmente der Westfassade bereiten. Im Osten können wir sie uns — selbst wenn wir uns die Chorteile geradlinig geschlossen denken — nicht vorstellen, da die dortige Wand keine 20 m lang wäre. Man wäre schon gezwungen, sie sich zu einer der Langseiten gestellt zu denken, vielleicht eine Seite eines Atriums bildend, in ähnlicher Weise wie beim heutigen Moscheehof. Aber diese zweistöckige Anordnung schiene mir an einem Seitenschiff, der Niedrigkeit des letzteren wegen, nicht möglich, und an Hallenkirchen können wir zu jener Zeit in jener Gegend kaum denken. Auch eine Teilung der oberen von den unteren Teilen der Westfassade, wobei die unteren an den Seitenschiffen, die oberen am Lichtgaden des Mittelschiffs gestanden hätten, scheint mir nicht gut möglich; für die oberen Säulen hätten irgendwo an der über den Scheidebögen befindlichen Wand verankerte Basen auf Konsolen oder dergleichen angebracht werden müssen. Fast eher könnte ich mir die ganze Säulenarchitektur in der Mitte vertikal geteilt und an die zwei Querschifffassaden gestellt denken. Aber auch hier ergeben sich Schwierigkeiten, es müßten an jeder 5 Traveen gestanden haben, während wahrscheinlich nur 9 solche da waren. Und auch noch andere Gründe sprechen gegen die eben vorgebrachten verschiedenen Hypothesen. Der Grundriß der Kirche hätte doch etwas Ungewohntes: Querschiffe sind bis jetzt in diesen Gegenden keine bekannt geworden, und wo solche andrerorts vorkommen, handelt es sich in der Regel um sehr große, monumentale Anlagen; dieser Bau wäre aber im Gegenteil eher klein, so klein sogar, daß er mir für eine Kathedrale kaum in Betracht zu kommen scheint. Vor allem aber standen jene Säulenfassaden, soweit solche bisher bekannt geworden sind, immer an den Ostteilen der Kirchen, d. h. an den Apsiden. Ich glaube, man wird daher bei einer solchen Rekonstruktionshypothese gut tun, sich nicht zu sklavisch an den heutigen Bestand der Moschee zu halten, besonders hinsichtlich des Querschiffs, und da scheint mir nun, daß ein Grundriß in der Art des Abb. 23[71]) wiedergegebenen am ehesten eine der hier möglichen Lösungen treffen könnte. Ich bin bei dieser Rekonstruktion vor allem davon ausgegangen, daß diese Säulenfassade einer — hier naturgemäß gerade gestalteten [72]) — Ostfassade einer Kirche angehört haben muß; denn stets waren ja bei den bis jetzt bekannten Beispielen diese Blendsäulen an den

[71]) Für die Zeichnung des Rekonstruktionsversuchs habe ich E. Herzfeld zu danken.

[72]) Die syrische Kirche von Dêr Sêtā (Voguë pl. 116, Butler p. 195 f.) scheint eine beinahe identische Dekoration gehabt zu haben.

Chorteilen der Kirchen aufgestellt. Da nun diese Ostfassade wegen der ursprünglich engeren Säulenabstände ca. 24—24 ½ m breit gewesen sein muß, ergab sich von selbst ein Grundriß, dessen Fundamenten die nachher erbaute Moschee zum großen Teil folgen konnte. In ihrer näheren Ausgestaltung sind die Ostteile durchaus normal gebildet, die drei Fenster der Apsis passen gerade in die Traveen der Außenfassade. Zwischen die Apsis und die Pastophorien habe ich zwei zu den oberen Stockwerken der letzteren führende Treppen gezeichnet, denn der Fassade nach müssen Prothesis und Diakonikon — es war dies übrigens bei den meisten mesopotamischen Bauten

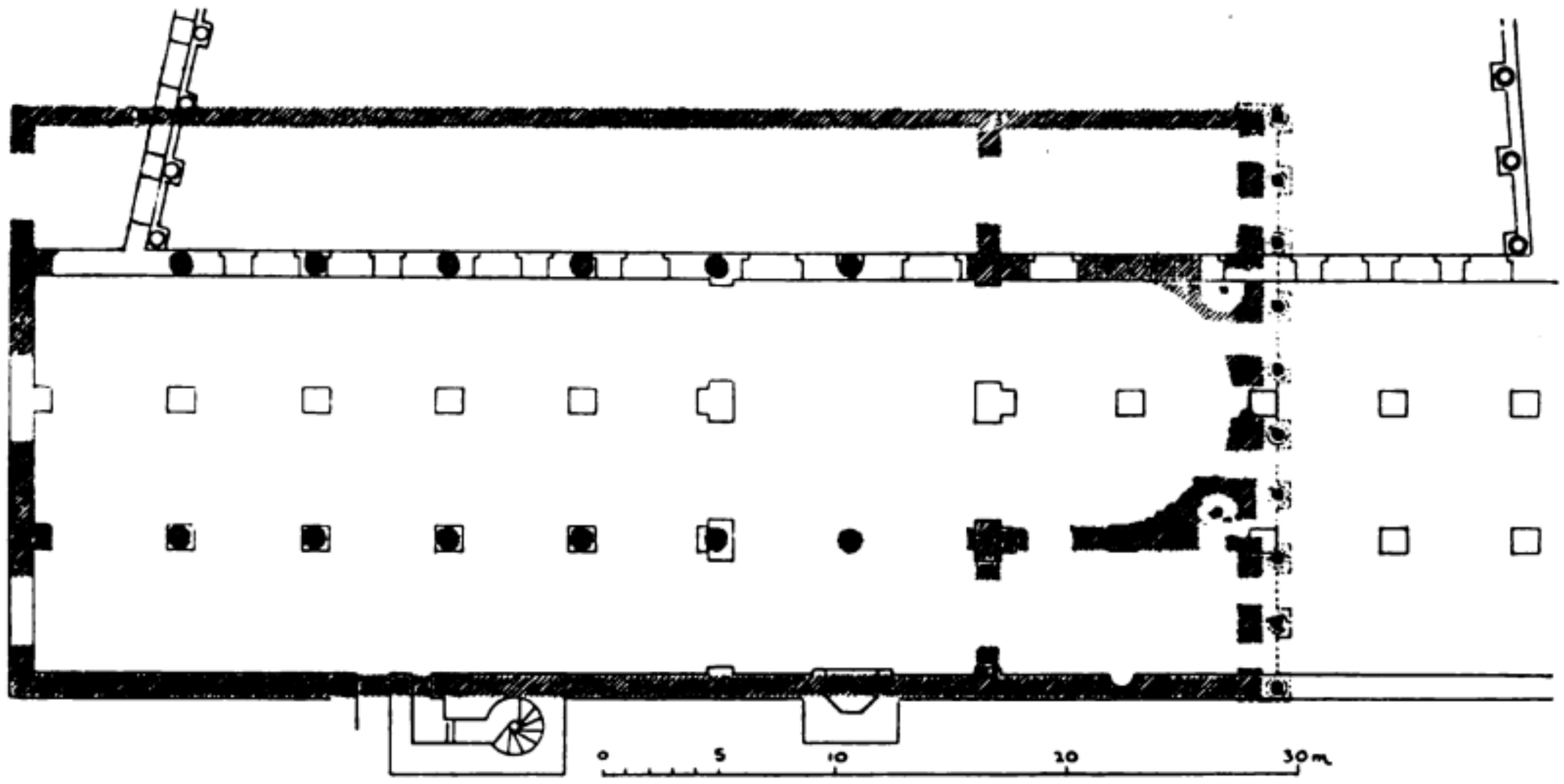


Abb. 23. Rekonstruktionsversuch der Thomaskathedrale von Amida. (Der heutige Bestand auf Grund eigener Messungen, die Richtung der Westfassade jedoch nach G. L. Bell.)

der Fall — zweistöckig gewesen sein, und ähnliche Treppenanlagen sind an dieser Stelle auch noch bei andern Bauten belegt [73]). Als Stützen kämen hier bei diesem Grundriß, wegen der relativ geringen Breite der Seitenschiffe — wie übrigens auch bei der Kosmaskirche von Amida — wohl Säulen in Betracht; der Westabschluß ist durch die Westwand der Moschee gegeben. In ihren Größenverhältnissen paßt eine solche Kirche übrigens ausgezeichnet zu einer größeren städtischen Kathedrale in diesen Gegenden, die wundervolle Basilika Khusraus II. in Fārqīn hat beinahe die gleichen Dimensionen: ihr Hauptschiff mißt 38 m 70 cm Länge und 10 m 30 cm Breite gegen 42 m 30 cm Länge und 10 m 50 cm Breite in Diyārbakr, und nur die Seitenschiffe sind in Martyropolis-Fārqīn etwas breiter, weil es sich dort um eine Pfeilerbasilika handelt.

73) Vgl. das Martyrion in Ruṣāfah. Bei einem vermutlich kirchlichen Bau in Qaṣr Kalandaran ist gerade noch die Wendeltreppe einer solchen Anlage erhalten. Ich gedenke ihn im Zusammenhang mit den übrigen von mir aufgenommenen mesopotamischen Bauten zu publizieren.

Ich wiederhole, daß es sich bei den letzteren Ausführungen natürlich nur um Hypothesen handeln kann; sie können einem nur einen Begriff geben, wie diese Kirche — eine der reichsten und prächtigsten, die das Morgenland je gesehen — gestaltet gewesen sein könnte. Mögen daher in dieser Hinsicht noch manche Fragen offen bleiben, so glaube ich andrerseits doch sagen zu können, daß die kunstgeschichtliche, die prinzipielle Seite des »Amidaproblems« — und dies war schließlich der Hauptzweck dieser Zeilen — klar vor uns liegt. Ich glaube, an eine Datierung in eine vor dem 6. Jahrhundert liegende Zeit wird niemand mehr denken; die Verwandtschaft mit den Bauten von Ruṣāfah und Fārqīn ist eine so frappante, der Gang der kunstgeschichtlichen Entwicklung so vor den Augen liegend, daß man die Amidafassade nicht mehr aus diesem Zusammenhang wird reißen dürfen und können. Mit aller Deutlichkeit sehen wir, wie ein Denkmal entwicklungsgeschichtlich an das andere sich anschließt, wie langsam und stetig die Kunstformen auseinander herauswachsen. Und nur durch diesen gegenseitigen innigen Zusammenhang können die Denkmäler, die ich als Vergleichsmaterial in dieser Arbeit herangezogen habe, in ihrem Verhältnis untereinander und in ihrem Verhältnis zur Amida-Fassade richtig verstanden werden; so sind sie, wie die Glieder einer Kette, fest aneinandergefügt, einer Kette, bei der es kein Durchbrechen mehr gibt.

Aus der Einordnung der Moscheehoffassade von Amida in diese Spätzeit geht nun aber auch hervor, daß sie entwicklungsgeschichtlich unmöglich die Rolle gespielt haben kann, die ihr Strzygowskis Amidabuch zuschreiben möchte. Sie steht nicht zuvorderst am Anfang einer neuen Blüte, sie bildet nicht die Morgenröte einer neuen Kunstepoche, sondern sie ist das Endprodukt einer langen, durch Jahrhunderte währenden Entwicklung. Gerade diese überschwängliche Fülle der Ornamentik ist nicht typisch für eine junge Kunst, sondern weit eher für eine baukünstlerische Bewegung, die bereits einen langen Weg hinter sich hat und die, statt neue Ideen hervorzubringen, die Dekorationen vermehrt und häuft, und so konnte sie, wie alle alten, am Ende ihrer schöpferischen Kraft angelangten Stile, auch nicht mehr Keime zu neuen Entwicklungen produzieren. — Das liegt übrigens auch im Charakter dieser Kunst selbst begründet, die gerade im Gegensatz zu der neue konstruktive Probleme aufgreifenden Kunst von Byzanz durchaus konservativ-klassisch war, der der Kuppelbau und die damit zusammenhängenden Fragen fremd waren. Das ist der Grund, warum sie auch den ganzen Apparat der in der griechischen Kunst mit dem Horizontaldeckenbau innig verwachsenen struktiven Gliederungen, wie Säulen, Gebälke, Profile usw. beibehielt, und daher finden auch alle Motive dieser retrospektiven Kunst nur ihre Erklärung in der hellenistischen Wurzel, die sie nährte und groß werden ließ. Wie ich schon bemerkt habe, ist es eine Art Renaissance, die wir hier in den Steppen und Einöden jenseits des Mittelmeers während des 5. und 6. Jahrhunderts sich entwickeln sehen und die, wohl in der zweiten Hälfte des saec. VI, mit den großen syrischen Kirchen von Qal'at Sim'ān usw., vor allem aber mit den mesopotamischen

Bauten von Fārqīn und Ruṣāfah den Höhepunkt ihrer Vollendung erreicht hat. Bald hernach aber ist sie, nachdem noch als letzter Sprößling in Glanz und Pracht die märchenhafte Chorfassade von Amida erstanden war, untergegangen. Was später wurde, beweist uns, bis auf verschwindende Ausnahmen, das rasche Absterben dieser Kunst. Aber trotzdem darf diese Kunst nicht unterschätzt werden; denn wenn auch ihr Einfluß auf die mittelalterlich-abendländische Kunst kein nennenswerter war, so muß doch hervorgehoben werden, daß diese »Renaissance« eine der glänzendsten Episoden in der Geschichte der christlichen Kunst gewesen ist, eine der schönsten Nachblüten der erstorbenen Antike.

Fassen wir nun diese Resultate mit den in meiner Arbeit über die Kirchenruine von Surp Hagop ausgesprochenen zusammen, so ergibt sich, daß Strzygowskis phantastische Thesen über Bedeutung und Charakter der mesopotamischen Kunst in sich selbst zusammengefallen sind. Seltsam ist nun aber, daß Strzygowski trotz alledem äußerlich an seinen Theorien anscheinend festhält, obgleich er keinen einzigen stichhaltigen Grund gegen die Ansichten seiner Gegner zu sagen weiß. Wollte er endlich einmal auch nur einen sachlichen Einwand vorbringen, ich wollte ihm die Antwort nicht schuldig bleiben. Wenn er aber nur sagt, daß auf unsere Meinungen »nicht erst ernstlich eingegangen zu werden brauche«, da wir »nie systematisch über die Entwicklung der orientalischen Kunst nachgedacht hätten« usw., so steht man einer solchen Polemik einfach machtlos gegenüber — es sei denn, daß man es über sich brächte, mit den gleichen Waffen zu kämpfen. Nur das eine läßt sich schließlich sagen, daß es nicht nur die faulste, sondern auch die fruchtloseste Entgegnung ist, den Gegner gering und klein zu machen, anstatt die Sache offen anzupacken und durch positive Argumente zu entkräften. So kann man nur bedauern, daß Strzygowskis Polemik, die in selten erreichter Weise geringschätzende Form mit wesenlosem Inhalt verbindet, von vornherein jede Verständigung unmöglich macht. Da bleibt nichts anderes übrig, als über die Trümmer seiner zusammengefallenen Hypothesen zu der immer weiter und tiefer führenden, geduldigen und bescheidenen Aufgabe der rückhaltlosen Erforschung der Denkmäler zu schreiten — auch wenn Strzygowski diese Bemühungen noch so lächerlich und gering zu machen versucht. Immerhin mag sich Strzygowski merken, daß es auch im Kriege der Geister nicht von Vorteil ist, immer nur mit blinden Patronen zu schießen. Es ist ja schon wahr, der Lärm der Verdächtigungen usw. mag auf das Heer der großen und kleinen Nachbeter eine Zeitlang Eindruck machen; aber die Wahrheit, die nur offen und mit ehrlichen Waffen erfochten werden kann, wird und muß schließlich doch zu ihrem Rechte kommen.

DIE ENTWICKLUNG IN DÜRERS THEORETISCHEN STUDIEN.

VON

HANS KLAIBER.

Vorbemerkung.

Dieser Aufsatz ist bereits vor längerer Zeit ausgearbeitet, seine Drucklegung durch äußere Umstände verzögert worden. Angeregt wurde er in erster Linie durch die im Jahre 1910 erschienene Schrift von Franz L. Müller, Die Ästhetik A. Dürers. Der Verfasser dieses Buches macht den Versuch, ohne Berücksichtigung von Dürers Proportionsforschungen, dessen Gedanken über Kunst und Schönheit für ein in sich geschlossenes wohlausgebautes ästhetisches System zu erklären. Demgegenüber wollte ich darauf hinweisen, daß sich die kunsttheoretischen Aussprüche nur in und aus dem Zusammenhang mit den Arbeiten für die Proportionslehre richtig verstehen lassen, wie insbesondere die Entwicklung in den Proportionsstudien Hand in Hand mit einer Umbildung der ästhetischen Anschauungen gehen. Inzwischen ist das umfassende Werk von E. Panofsky über Dürers Kunsttheorie erschienen. Gleich mir erklärt sich Panofsky Müllers unhaltbare Aufstellungen aus dem Grundfehler, daß er den ästhetischen Exkurs, der doch nur einen Bestandteil der Proportionslehre bildet und in diesem Werk enthalten ist, losgelöst von den Proportionsforschungen betrachtet. Doch sind, wie ich glaube, die Gedankengänge dieses Aufsatzes so, daß sie auch neben Panofskys Ausführungen noch gelesen werden können; übrigens habe ich an verschiedenen Stellen auf seine Ansichten Beziehung genommen. In einer Hauptfrage gilt mein Widerspruch aber beiden Werken. Dürer hat sich über ästhetische Fragen in seiner gründlichen Weise Gedanken gemacht und dabei, angeregt durch italienische Kunsttheorie, vornehmlich unter dem Einfluß Leonardos seine Wandlungen durchgemacht; über die wichtigsten hier hereinschlagenden Probleme hat er nachgedacht. Die beiden genannten Bücher beweisen, daß es mit Hilfe moderner ästhetischer Begriffsklitterung unter Berufung auf Kants Kritik der Urteilskraft, Goethe u. a. Denker möglich ist, aus jenem Material ein unseren logischen Ansprüchen genügendes System der Ästhetik, wie es etwa ein akademischer Vertreter dieses Faches lehrt und veröffentlicht, aufzubauen. Sie beweisen aber auch, daß man dabei sich nicht einmal über die Grundlage des ganzen Systems, Dürers »Schönheitsbegriff«, einigen kann. Wer vorurteilsfrei, ohne Dürer für einen bestimmten ästhetischen Standpunkt in Anspruch zu nehmen, ohne Widersprüche wegdeuten oder abschwächen und ein System herstellen zu wollen, die Aussprüche Dürers prüft, findet, daß ihm zum Aufbau eines solchen die logische Schulung abging. Das offenbaren am deutlichsten die Stellen, wo ihm die Gedanken sozusagen unter der Hand sich umbilden und ein Ausspruch mit dem Platz im Zusammenhang zugleich

den Sinn wechselt; überhaupt die mannigfachen Unklarheiten und Widersprüche über die man, um ein einheitliches Ganzes im logischen Sinn herauszubringen, in Anmerkungen weggehen muß. Gegenüber solchen Bemühungen scheint es berechtigt, auf den praktischen Ursprung des ästhetischen Exkurses hinzuweisen. Objektive Forschung, wie Müller Dürers Gedankenarbeit nennt, ist Sache des von logischen Gesichtspunkten geleiteten gelehrten Denkers, für Dürer dagegen handelte es sich darum, seiner Kunst eine methodische Grundlage zu schaffen: praktische Rücksichten sind es, die seinem theoretischen Arbeiten den Weg weisen.

Dürers theoretischen Werken beginnt man neuerdings im allgemeinen ein stärkeres Interesse entgegenzubringen, nachdem sie lange Zeiten ein stilles, zurückgezogenes Dasein in den Bücherschränken der Bibliotheken geführt hatten. Abgeschreckt durch manches Schrullenhafte, das auf den ersten Blick den Eindruck bizarrer Spielereien erweckt, erkältet durch den doktrinären Zug, der den Betrachter aus der Welt der bewegten künstlerischen Formen in eine ausgetiftelte starre Systematik zu führen scheint, hat man früher dieser Seite von Dürers Tätigkeit nur wenig abgewinnen können, einen so breiten Raum sie auch zeitlich in seinem Lebenswerk eingenommen hat. Heutzutage stehen ästhetische und theoretische Äußerungen und Kundgebungen von produzierenden Künstlern an sich schon in höherer Schätzung, und man hofft aus ihrem Munde über das Wesen der künstlerischen Schöpfung wertvolle Aufklärung zu erlangen. Bei Dürer ist aber dieses Interesse noch besonders dadurch begründet, daß man auch in seiner künstlerischen Arbeit einen starken Niederschlag der theoretischen Forschungen findet, und so kann man überhaupt an der Frage nach seinen ästhetischen Ansichten nicht vorbei, wenn man sich über Wert und Wesen seiner Kunst klar werden will. Freilich stehen sich die Anschauungen in der Beurteilung derselben diametral gegenüber. Soll man seine diesbezüglichen Aufzeichnungen als die kläglichen Ergebnisse seiner Kunstgespräche mit den dialektisch geschulten humanistischen Freunden ansehen oder als das logisch wohldurchdachte Resultat langjähriger ästhetischer Gedankenarbeit und »objektiver Forschung« betrachten, oder darf man endlich darin die Formel für seinen ganzen künstlerischen Entwicklungsgang suchen? Die Entstehungsgeschichte des »ästhetischen Exkurses« im dritten Buch der Proportionslehre gibt wenigstens gewisse Richtlinien für die Beantwortung dieser Fragen. Bekanntlich bieten uns zahlreiche Konzepte, Entwürfe und Notizen einen Einblick in Dürers schriftstellerische Arbeit und lehren uns, daß der Exkurs aus verschiedenen Bestandteilen zusammengewachsen ist, die ursprünglich gar nicht zusammen gedacht waren. Die einen stammen aus der für das projektierte Malerbuch bestimmten Vorrede, von der sich unter den Londoner Manuskripten verschiedene Entwürfe erhalten haben, und enthalten in der Hauptsache Gedanken, die für die Anlage und das System der Proportionslehre programmatische Bedeutung haben; die andern gehören von Haus aus in das dritte Buch der Proportionslehre

und sind allgemeinere Betrachtungen, die sich direkt an die praktischen Ratschläge für den Gebrauch der »Verkehrungen« anschließen. Daraus ergibt sich jedenfalls das eine, daß das Schlußergebnis der Vereinigung von Gedanken verschiedenen Ursprungs keinesfalls als ein frei aufgeführtes ästhetisches Gedankengebäude angesehen und überhaupt nur im engsten Zusammenhang mit Dürers Proportionslehre bzw. den ihr vorausgehenden Stadien seiner Proportionsforschung betrachtet werden darf. Ob sich in seinen Ansichten eine Entwicklung konstatieren läßt, ob sie in der druckreifen Formulierung wirklich zu einer begrifflich geklärten »Ästhetik Albrecht Dürers«[1]) verarbeitet sind, diese und verwandte Fragen sind ohne Berücksichtigung der Proportionsstudien gar nicht zu beantworten.

In Dürers Proportionsstudien (vgl. die Literaturnachweise bei Panofsky) lassen sich bekanntlich zwei Hauptperioden unterscheiden, die jedoch nicht scharf voneinander abgegrenzt sind; vielmehr schiebt sich zwischen beide ein längeres Übergangsstadium des Suchens ein. In der Frühzeit handelt es sich dabei um die Auffindung von Konstruktionen, die unmittelbar in die Praxis übertragen werden können. Die Bestimmung der Proportionen, deren Grundmaße auf Vitruv zurückgehen, begnügt sich mit einigen wenigen, in Bruchteilen der Körperlänge angegebenen einfachen Zahlen und tritt zurück gegenüber einem andern Prinzip, der Auffindung des Körperumrisses und Regelung der Bewegungen durch geometrische Hilfsfiguren, die dem Körper ein- und umbeschrieben werden. Und zwar sind es die durch die Unterscheidung von Standbein und Spielbein, von gehobenem und gesenktem Arm charakterisierten Bewegungen, die Dürer zuerst auf italienischen Stichen kennen lernte und dann an dem Schema des Apollo von Belvedere durchprobierte. An den Winkeln, die die Höhe der der Brust und dem Bauch eingezeichneten Figuren mit der Mittellinie des Körpers bilden, konnte man gleichsam eine Systematik richtiger, den Ponderationsgesetzen entsprechender Bewegungen ablesen. Diese Konstruktionen stellten also einen Vorrat an Bewegungen zur Verfügung, der freilich dadurch begrenzt ist, daß dem Leibe Tiefenbewegung versagt ist. Innerhalb dieser Grenze aber lieferten sie unmittelbar für die künstlerische Praxis brauchbare Figuren, nämlich die in Schrittstellung stehende männliche oder weibliche Gestalt, die sich auf einen Gegenstand stützt, etwas mit erhobenem Arm emporhält oder herabholt und dergleichen, die dann auch durch Beigabe von Attributen als in einem bestimmten Sinn, kompositionellen Zusammenhang und in einer konkreten Aktion verwertbar erscheinen; und es sind wenigstens zwei Fälle einer solchen Übertragung bekannt. Abgesehen von der starken Einengung der Bewegungsmöglichkeiten haftete diesem geometrischen Verfahren noch ein weiterer Übelstand an, der dem Künstler auf die Dauer nicht entgehen konnte. Wohl läßt sich die Verschiebung des Körpervolumens

[1]) Vgl. Franz L. Müller, Die Ästhetik A. Dürers. Straßburg 1910. Erwin Panofsky, Dürers Kunsttheorie. Berlin 1915.

in den Bewegungen im ganzen durch geometrische Figuren bezeichnen, und ein solches Verfahren mag dazu dienen, sich über die hauptsächlichsten Umlagerungen der Masse klar zu werden, aber es kann niemals gelingen, auf diese Weise des Umrisses in seinem feineren Verlauf habhaft zu werden, wofern man sich nicht mit einer grob schematisierenden Darstellung begnügen will. Dazu kommt, daß für den zweiten, zunächst allerdings noch untergeordneten Zweck, die Bestimmung der Körperproportionen die bewegte Figur sich weniger eignet. Solange man sich mit ein paar Hauptabmessungen begnügt, geht es immer noch an; wo es aber darauf ankommt, den Körper im einzelnen auf seine Verhältnisse hin durchzuarbeiten, wird man nicht den bewegten Körper mit seinen Verschiebungen wählen, sondern die ruhige gerade Haltung zum Zweck der Demonstration der Maße vorziehen. Endlich wohnte dem geometrischen Schema der Frühperiode noch eine Beschränkung inne, die sich auf die Dauer lästig bemerkbar gemacht hätte und dem Künstler bald selbst als ein Grundfehler in seinen Bestrebungen erscheinen mußte. Wohl stellte es der Praxis eine Variation richtiger Bewegungen bereit, aber alle an einem Typus dargestellt. Es drohte also, wofern man aus dieser Quelle seine bewegten Figuren bezog, die Gefahr, daß sich derselbe Typus, wenn auch in verschiedenfach abgewandelter Bewegung, überall wiederholte, daß, wie Leonardo in seinem Traktat einmal sagt, »die Figuren wie Geschwister aussehen, was großen Tadel verdient«. Die Frage, woher ihm die Anregung zu der Arbeitsmethode seiner ersten Periode kam, wird verschieden beantwortet. Da Dürer selbst angibt, daß ihm Barbari zuerst Proportionsfiguren gezeigt, aber das System nicht erklärt habe, liegt die Vermutung nahe, daß er an das damals Gesehene zunächst anknüpfte, zumal er ausdrücklich berichtet, er habe zuvor nie von solchem Dinge gehört. Dazu kommt noch, daß er in seiner ersten Periode mit antikisierenden Typen arbeitet, die gleichfalls auf italienische Herkunft hindeuten. Statt dessen glaubt Panofsky nachweisen zu können, daß die früheste Konstruktionsfigur »unvitruvianisch und keineswegs antikisch« sei und will das Schema von den bekannten gotischen Spielereien, wie man sie aus Villards Skizzenbuch kennt, ableiten. Dies ist höchst unwahrscheinlich. Denn es handelte sich dabei nicht um Proportionsstudien, sondern nach Panofskys eigenen Worten um »eine handwerkerliche, beim Skizzieren benutzte Erleichterung der Arbeit«. Wie sollte Dürer dazu kommen, derlei auf Apollo und Venusfiguren anzuwenden? Daß man der antikischen Art mit den Behelfen der gotischen Steinmetzen nicht beikommen konnte, hat er sich wohl selbst gesagt. Außerdem scheint es uns psychologisch fast undenkbar, daß einer, der zum ersten Mal italienische Proportionsfiguren zu sehen bekommt, selbst wenn ihm das Prinzip nicht erklärt wird, bei seinen eigenen ersten Versuchen davon unabhängig geblieben sein soll. Es ist nicht einzusehen, warum die Figuren Barbaris nicht irgendwie mit Quadraturen gearbeitet gewesen sein sollen, da dieses System damals in Oberitalien geläufig war. Es ist nicht einmal notwendig, zu wissen, welcher Art diese Quadraturen waren, ob planimetrischen oder stereometrischen Charakters,

ob Proportions- oder Projektionszwecken dienend. Dürer konnte nur das Prinzip, mit solchen Figuren zu arbeiten, den Vorlagen entnehmen und auf seine Art die Sache probieren. Daß zur Andeutung der Volumverschiebungen stereometrische Figuren wie Kugel, Zylinder usw. unbedingt nötig seien, ist nicht richtig; für die Vorderansicht in der Fläche geben auch Kreise und Rechtecke eine Vorstellung davon. Ein überzeugender Beweis, welche von den Figuren der ersten Periode die früheste gewesen sein müsse, dürfte sich übrigens bei allem Scharfsinn kaum führen lassen. Bei einer Sache, an der herumstudiert und -probiert werden muß, darf kein streng methodischer, vom Standpunkte des späteren Beobachters aus mit Sicherheit zu erschließender Fortgang vorausgesetzt werden; vielmehr ist gerade das unsichere Tasten, wobei es im Zickzack weitergeht und ein Zurückgreifen auf scheinbar Überwundenes vorkommt, psychologisch einleuchtender als ein vor unseren Augen klar ablaufender Prozeß.

Alle Einwände, die vom praktischen und theoretischen Standpunkt aus gegen Dürers Jugendkonstruktionen erhoben werden müssen, sind ihm im Lauf der Zeit selbst zum Bewußtsein gekommen. Freilich nicht von einem Tag auf den andern, sondern in steter, allmählicher Fortentwicklung. Daß an der Umwandlung seiner kunsttheoretischen Anschauungen die Kunst und Lehre Leonardos einen wesentlichen Anteil gehabt habe, habe ich seinerzeit in den »Beiträgen zu Dürers Kunsttheorie« eingehend nachgewiesen. Müller hat diese Anschauung kurzerhand als eine Konstruktion beiseite geschoben, während Panofsky mit allerlei Einschränkungen und Skepsis auf dasselbe Ergebnis kommt. Er hält es für in hohem Maße wahrscheinlich, daß Dürer auf den Begriff der bedingten Schönheit nicht ohne Leonardo gekommen ist, d. h. also, daß er die seine erste Arbeitsperiode beherrschende Ansicht von einer unbedingten kanonischen Schönheit unter seinem Einfluß überwunden hat. Wenn Panofsky dabei zu den von mir zusammengestellten Parallelstellen zahlreiche Fragezeichen setzt und zur Skepsis mahnt, so kann ich den Zweck dieser kritischen Übung nicht recht einsehen. Es ist selbstverständlich und von mir seinerzeit ausdrücklich betont worden, daß dem einzelnen Satz oder Ausspruch keinerlei Beweiskraft zukommt. Abgesehen von der Möglichkeit dritter gemeinsamer Quellen oder zufälliger Übereinstimmung handelt es sich ja dabei vielfach nicht um Weisheiten, die vom Himmel herabgeholt werden müßten. Beweiskräftig wird die Sache erst dadurch, daß die einzelnen Entlehnungen aus Leonardos Kunst und Theorie, die wohl von niemand mehr geleugnet werden, einander gegenseitig stützen, so daß auch für an sich zweifelhaftes Gut die lionardeske Herkunft wahrscheinlich wird. Wenn bei der Entlehnung die Gedanken allerlei Umwandlungen erfahren, so ist das nicht befremdlich. Man kann sich den Hergang doch wohl nur so vorstellen, daß Dürer aus dem Traktat bzw. einer Abschrift sich Notizen machte, wobei schon die Notwendigkeit, sich bei der Übersetzung helfen zu lassen, Irrtümer mit sich bringen konnte. Die auch von Panofsky anerkannte genaue textliche Übereinstimmung einzelner

Stellen legt eine solche Erklärung nahe. Dann aber sehen wir, wie schon in der Vorbemerkung erwähnt, wie Dürers eigene Sätze im Lauf der Studien und Entwürfe bei gleichem Wortlaut bisweilen, in einen neuen Zusammenhang versetzt, neuen Sinn annehmen. Um wieviel mehr ist das bei übernommenem Material möglich! Doch darf man auch in der Herausstellung angeblicher prinzipieller Unterschiede nicht gar zu spitzfindig vorgehen. Es ist z. B. allgemein anerkannt, daß Dürer in seinen Karikaturen und den ihnen ganz nahestehenden Gesichtsverkehrungen im dritten Buch der Proportionslehre von Leonardos bekannten Zeichnungen und den Ausführungen über die Möglichkeiten, die Form der Nase abzuwandeln, abhängig ist. Insbesondere in der eigentümlichen Art, wie er dieses freie Spiel der Natur nach Kategorien zu klassifizieren sucht. Da Dürer dies zum Bestandteil einer Proportionslehre macht, so ist es selbstverständlich, daß er »die Längenverrückungen nicht aus dem Spiel läßt« und die Sache auf die übrigen Gesichtsteile ausdehnt. Das sind keine Gründe, die für Dürers Selbständigkeit sprechen, sondern Dinge, die sich ohne weiteres daraus erklären, daß Dürer ein systematisches Lehrbuch ausgearbeitet, Leonardo dagegen es niemals zu einer Zusammenfassung seiner immer neue Probleme anfassenden Arbeiten gebracht hat. Nun soll aber zwischen Leonardos und Dürers Physiognomik ein abgrundtiefer Unterschied bestehen. Jener lehrt, behauptet Panofsky (S. 76), wie die Gesichtsformen gebildet sein können, damit man sie so darzustellen wisse, wie sie sind. Dürer lehrt, wie die Gesichtsformen gebildet sein können, damit man sie so darzustellen wisse, wie sie sein sollen; er geht den verschiedenen Möglichkeiten nur deswegen nach, weil er dadurch die zwischen den Extremen der Natur liegende Schönheit des regelmäßigen Durchschnitts herausbekommen kann. Ist das aber wirklich der einzige Zweck, den Dürer seinen Verkehrungen zuschreibt, durch Vermeidung der Extreme das rechte Mittel zu finden? Er selbst erklärt an einer später ausführlich zitierten Stelle (L.-F. S. 213), die Verkehrungen seien von großem Nutzen für jeden, der da einen Menschen kenntlich abmachen soll, es sei im Gemälde oder in erhabenen Dingen. Was kann das anderes heißen, als daß die Verkehrungen zugleich den Blick für die individuellen, tausendfach verschiedenen Möglichkeiten der natürlichen Bildung schärfen sollen, genau so wie es bei Leonardo gemeint ist? Die Berührung ist also nicht peripherisch, sondern zentral, nur daß der Grundplan der Proportionslehre der Sache noch eine neue Wendung gegeben hat. Eigene Forschungen, fremde Einflüsse und vor allem der Wandel in seinen theoretischen Bestrebungen, die Verfolgung eines neuen Zieles, das ihm seit der venezianischen Reise bis zum Ende seines Lebens vorschwebte, haben zusammengewirkt, ihn auf eine andere Bahn zu leiten. Eine fünfjährige Periode des Übergangs lehrt uns, wie er sich allmählich und nicht ohne Rückschläge vom Alten losmacht und sich um das Jahr 1512 seinen definitiven Standpunkt, wenigstens im Grundsatz, errungen hat. Das ausschlaggebende Moment war der auf und seit der großen italienischen Reise in ihm gereifte Entschluß, zu Nutz und Frommen seiner

Landsleute ein Lehrbuch über die Malerei zu verfassen, damit auch bei ihnen die Kunst nicht mehr nur auf dem »Brauch« beruhe, sondern mit der Zeit aus einem rechten Grunde gelernt und methodisch verstanden werden möge. Sobald einmal dieser Gedanke in ihm Wurzel geschlagen hatte — gewiß haben es seine humanistischen, gelehrten Freunde und Berater an Ermutigung und Bestärkung nicht fehlen lassen —, konnte ihm das bisher Erreichte nicht mehr genügen. Die paar Vitruvschen Notizen, mit denen er bisher im wesentlichen die Normierung der Verhältnisse bestritten hatte, mochten bestenfalls als Ausgangspunkt für genauere Detailarbeit gelten, und die letztere führte von selbst von der bewegten Figur ab zur starren, der Demonstration der Maße günstigen Haltung; es war so eine natürliche Entwicklung, daß mit der Zunahme des Interesses für die Spezialmaße dasjenige an der Bewegung zurücktrat. Je mehr sich aber die Gestalt dem Schema des Stillstehens näherte, um so mehr verloren die den Umriß des bewegten Körpers bezeichnenden und der Abwandlung der Bewegung dienenden geometrischen Figuren ihre Bedeutung. Und so sehen wir seit der Arbeitsperiode um 1507/08, wie dem Forscher seine Methode sich, fast möchte man sagen, unter den Händen umbildet und ihn vielleicht, ohne daß er sich selbst zunächst völlig klar über den Wechsel war, von den geometrischen Versuchen immer mehr zur arithmetischen Bestimmung von Entfernungen führte. Daß ihm der Gegensatz des früheren und späteren Verfahrens lange Zeit nicht grundsätzlich erschien, beweisen seine Versuche aus dem Jahre 1512 und 1513, die inzwischen gewonnenen Spezialmaße auf Figuren des ehemaligen Schemas anzuwenden. Zum Schluß hat er es allerdings, in der Proportionslehre, deutlich verleugnet. Ohne Zweifel bestärkten ihn in dieser Entwicklung die verschiedenen italienischen Messungssysteme, von denen er Kenntnis erhalten hat. Folgenschwerer aber war eine andere Entscheidung, vor die ihn gleichfalls erst der Plan eines Lehrbuches stellte. Was sollte denn nun eigentlich gelehrt werden? Je mehr sich sein Interesse auf die Maße an sich konzentrierte, je tiefer er mit den Spezialmessungen in die vielgestaltige Wirklichkeit eindrang, um so gebieterischer erhob sich die Frage, ob er selbst etwas Vorbildliches zu bieten und wie er sich zu der zentralen Frage jeder Proportionslehre zu stellen habe. Der Umstand, daß schon im Jahre 1508 die Proportionsfigur des »dicken Weibes« unter den Skizzen auftaucht, kündigt uns an, nach welcher Richtung seine Antwort gehen wird, und gibt eine Vorahnung von dem Prinzip, auf dem das Lehrbuch seinerzeit aufzubauen ist. Natürlich soll damit nicht behauptet werden, daß schon um diese Zeit das System der Proportionslehre deutlich vor seinem Auge gestanden habe, allein es war ein erster Versuch, dem Hauptproblem beizukommen, und zwar einer, der von seinen bisherigen Experimenten sich stark genug unterschied. Daß dabei sein persönlicher Geschmack ein Wörtlein mitsprach, ist kaum zu leugnen angesichts so mancher Zeichnungen des Dresdener Skizzenbuches, die verraten, wie stark seine Formenphantasie gerade von diesem Typus angeregt und offenbar auch angesprochen wurde. Wie sich eben im Dresdener Skizzenbuch die geschilderten Momente des Übergangs im einzelnen

nachweisen lassen, hat Justi klargelegt. Wir können verfolgen, wie die Figuren in ihrer Haltung mehr und mehr erstarren, und wie sich schließlich jenes Schema des Lehrbuchs herausbildet, in dem die Gestalten sich und ihre Proportionen der geneigten Beachtung des Lesers zu empfehlen scheinen. Wir sehen, wie das geometrische Schema sich allmählich verflüchtigt und der Bestimmung von Punkten Platz macht, wie die arithmetische Methode von den einfachen, spärlichen kanonischen Maßen zu komplizierten, aus Modellmessungen entnommenen Maßbestimmungen fortschreitet; und wir finden den im Jahre 1508 zuerst erscheinenden Gedanken einer Mehrheit von Typen im Jahre 1513 grundsätzlich formuliert in der bewußten Gegenüberstellung »zweier Proporzen, dick und dünn«.

Nimmt man dazu, daß um dieselbe Zeit zuerst die (später ins Lehrbuch übernommene) Spezialkonstruktion des weiblichen Hauptes, ferner die (vielfach mit der Proportionslehre übereinstimmenden) Maße des Kindes sowie die stetige Proportion in der Länge des Mannes erscheinen, so wird man sagen dürfen, daß Dürer damals wenigstens die allgemeinen Umrisse seines Werkes vor sich gesehen hat. Hat er doch auch schon Entwürfe für die Vorrede aufgesetzt, die eine gewisse, vorläufige Klarheit über seine schriftstellerischen Absichten voraussetzen. Allerdings stellte sich Dürer damals seine Proportionslehre selbst wohl noch in beträchtlich geringerem Umfang vor, da sie ja nur als ein Teil im Rahmen eines größeren Werkes, des Malerbuches, gedacht war. Erst nachdem dieser umfassende Plan gefallen war und er sich entschlossen hatte, das ursprüngliche Teilstück als selbständiges Werk herauszugeben, wird er sich daran gemacht haben, es noch nach verschiedenen Seiten hin auszubauen. Es erfolgte nun die förmliche Ausarbeitung der fünf Typen der ersten Buches, für welche als Ausgangspunkt der Mann von acht Kopflängen dient, der die einst aus Vitruv exzerpierten Maße mit den Ergebnissen eigener Messungen vereinigt. Dazu kam später die noch größere Typenserie des zweiten Buches von 8 bzw. 10 Figuren nach dem von Alberti übernommenen Maßstab, bei denen er »von neuem und nach einer andern Meinung« zu messen lehrt und dem Benutzer des Werkes anheimstellt, »die Bilder, die im ersten Büchlein mit Teilen der Ziffer gemessen sind, beiläufig auch mit dem Maßstab zu messen«. Es diente offenbar zu seiner Beruhigung, dem Gebrauch des Lesers zwei Methoden parat zu stellen, so daß jeder etwas für sich finden und, falls ihm der eine Weg nicht zusagte, auf dem andern vielleicht auf seine Rechnung kommen konnte. Dürer selbst hat deshalb gewiß nie daran gedacht, die beiden Bücher auf einen Maßstab umzurechnen; vielmehr sollte das zweite Buch nicht nur stofflich Neues bringen, d. h. die Zahl der Typen vermehren — die Figuren des zweiten Buches stehen hinsichtlich der Verhältnisse denen des ersten Buches zum Teil ganz nahe —, sondern vor allem noch eine neue »Meinung«, d. h. ein neues Maßsystem, darbieten. Wie er es des öfteren mit Worten tut, so will er sich dadurch mit der Tat gegen etwaige Einwände und Vorwürfe gegen die Subjektivität seiner Auswahl und seines Verfahrens salvieren. Ja, er weist am Ende des zweiten Buches

noch auf eine dritte Möglichkeit hin, auf die er sich selbst allerdings nicht mehr eingelassen hat. Man kann, so heißt es nämlich, auch durch die ganze Gestalt ein jegliches Glied für sich selbst aus seiner eigenen Länge und Größe messen und teilen, z. B. am Schienbein den Waden als ein viertel so breit als das Schienbein lang ist, bestimmen und so ein jegliches Ding gar genau untersuchen. Diese Methode, die Dürer hier empfiehlt und auf einem Studienblatt (Panofsky S. 105 ff.) angewandt hat, ohne sie selbst in sein Buch einzuführen, spielt in Leonardos Proportionsstudien eine große Rolle. Auch das dritte Buch wird in einem Nürnberger Entwurf (L.-F. S. 241) mit einer Motivierung eingeleitet, die unsere Auffassung bestätigen kann. »Item ob Einer sagt: Du hast ein Maß eins Manns beschrieben und aufgerissen, die gefällt mir nit, ich wollt geren eine noch meinem Sinn haben, auf will ich Dich nochfolget etlich Weg unterweisen, daß Du ein idlich vorgemacht Bild magst verkehren und anderst machen, wie Du selbs willt, und nichts bei seiner vorigen Meinung lassen. Dorum hor nochfolget, wie Du das than söllt oder magst.« Freilich führt dann dieses Buch ziemlich weit ab von den beiden ersten und befaßt sich mit Dingen, die man in einer Proportionslehre eigentlich nicht erwartet. Denn die Verkehrungen der menschlichen Gestalt, mit denen es sich beschäftigt, dienen mehr der Betonung der Unterschiede als der Auffindung der Schönheit und stehen zum Problem der Schönheit zunächst nur in einem negativen Verhältnis: Wer Schönheit sucht, muß sich zuvor über Ungestalt klar sein, um diese mit Bewußtsein meiden zu können. Wenn aber auch nach unserer Anschauung die mathematische Ableitung von charakteristischen Gestalten aus Durchschnittstypen eine Unmöglichkeit dünkt, so lag die Sache für Dürers Zeit anders, da man den verschiedenen Charakteren bestimmte körperliche Eigenschaften zuschrieb. Und die innere Verbindung des dritten Buches mit den Messungen der beiden ersten ist nicht so lose, daß man nur von einer Übertragung gewisser mathematischer Äußerlichkeiten sprechen dürfte. Die Proportionslehre will ein Lehr- und Hilfsbuch für Künstler, nicht ein anthropologisches Forschungswerk sein, wenn sich auch der Verfasser wohl bewußt ist, daß sich seine Figuren nicht unmittelbar zur Übertragung in die Praxis eignen, teils wegen ihrer starren schematischen Haltung, teils weil sie »minder Müh wegen alle in gleicher Länge aus einer Maß« gemacht sind. Vor allem soll der Künstler darüber erhoben werden, daß ihm seine Sachen nur von ungefähr geraten; das Endergebnis seiner Meßkünste soll sein, daß Verstand und Brauch sie vereinen, daß er keinen vergeblichen Strich oder Schlag mehr tut. »Dann der Verstand muß mit dem Gebrauch anfahen zu wachsen, also daß die Hand künn thon, was der Will im Verstand haben will. Aus Solchem wächst mit der Zeit die Gewißheit der Kunst und des Gebrauchs. Denn diese zwei müssen beieinander sein, dann Eins ohn das Ander soll nichts« (L.-F. S. 230). Derselbe Grundsatz gilt nun auch für die Verkehrungen. Indem man die Linien, zwischen die der Körper oder seine einzelnen Teile, besonders das Gesicht, eingespannt ist, verschiebt, kann man sich, nach Dürers Meinung, systematisch klar werden über die zahllosen

Möglichkeiten der Körperbildung, und steht, nachdem man so (vermeintlich) in ihre Bildungsgesetze sich hineinversetzt hat, den natürlichen Erscheinungen gerüstet gegenüber. »Und welcher diese obbeschriebene Ding lernt verstehen, der sieht in einem jedlichen Ding, wie die Verkehrung geschickt sei. Und das ist einem Jedlichen groß Nutz, der da ein Menschen kanntlich soll abmachen, es sei im Gemäl oder erhabenen Bilden. Welcher aber in solchem Werk ist und versteht dieser Ding nit, so ist es ihm aus Gewißheit nit müglich, daß er sein Werk gleich mach, es gerath ihm dann ungefährt.« (L.-F. S. 213.)

Erhebt man nun die Frage, ob der hier geschilderte Verlauf der Dürerschen Proportionsstudien eine Entwicklung darstellt, so wird dies mindestens für die erste Periode wohl von niemand mehr bestritten. Es steht fest, daß um 1512/13 ein bedeutungsvoller Abschluß eintrat, daß die Aufstellung von verschieden proportionierten Typen damals eine beschlossene Sache war. »Es ist wohl müglich, daß zwei unterschiedliche Bild gemacht werden, keins dem andern gemäß, dicker und dünner, daß wir nit wol urteilen künnen, welches schöner sei.« (L.-F. S. 300.) Dieser Satz, der in den Entwürfen um 1512 in verschiedenen Fassungen vorkommt, ist eine deutliche Absage an die Bemühungen der ersten Zeit, da er mit dem einen, aus Vitruvs Angaben abgeleiteten Kanon operierte. Aber nicht eine Absage an Vitruv, etwa als Vertreter der antik-idealistischen Ästhetik, überhaupt. Vielmehr gelten seine Aufstellungen auch jetzt noch für den Mann von acht Kopflängen und werden bis zum Schluß festgehalten: noch die Typen der entsprechenden Länge in der Proportionslehre halten, wie Weixlgärtner feststellt, die Grundmaße fest, die sich Dürer einst — das Exzerpt ist unter den Londoner Handschriften erhalten — aus Vitruv herausgeschrieben hatte. Ebenso haben in dem zwischen 1512 und 1523 ausgearbeiteten zweiten Buch, das, wie wir früher sahen, dem ersten Buch neue Möglichkeiten der Maßbestimmung hinzufügen will, die nach Vitruv in den Kreis und ins Quadrat eingezeichneten Figuren Aufnahme erhalten. Wollte man in Dürer einen Ästhetiker sehen, der sich in logischer Gedankenarbeit auf einen klar formulierbaren Standpunkt durchgerungen hat, so bildet sein Verhältnis zu Vitruv einen schweren Anstoß, über den man nicht in einer Anmerkung wegkommen kann. Er legt einerseits seine ganze Proportionslehre auf eine Mehrheit von Typen an, die auf die Verschiedenheit gleichberechtigter Urteile Rücksicht nehmen, und führt andererseits die Vitruvschen Bestimmungen darin ein, die, wie er wußte und glaubte, das Maß des wohlgestalteten Menschen kanonisch regulieren. Im selben Werk also die Absage an die Geltung eines einheitlichen Kanons und die Aufnahme eines solchen an bevorzugter Stelle. Dies ist ein unleugbarer Widerspruch, der uns aber einen deutlichen Wink gibt, Dürers Proportionsstudien vorwiegend vom praktisch-künstlerischen Standpunkt anzusehen und nicht den Maßstab wissenschaftlicher Ästhetik daranzulegen. Für eine solche, wesentlich praktische Auffassung spricht schon jene theoretische Entwicklungsperiode von 1507—1512, wo wir den

Fortschritt nicht aus klar erkannten ästhetischen Prinzipien erfolgen, sondern das Neue sich allmählich im Verlauf der theoretischen Bestrebungen gleichsam herausschälen sehen. Noch mehr ein anderes Moment. In der systematischen Ausgestaltung der Proportionslehre hat sich Dürer faktisch mehr und mehr von dem Prinzip kanonischer Schönheit entfernt durch die Vermehrung der Typen, denen zum Teil noch Varianten beigegeben werden, und durch das dritte Buch mit seinen Charakterfiguren. Mit Recht hat Giehlow auf die Rolle, die die Temperamentenlehre dabei spielte, aufmerksam gemacht, wenn man auch in ihr nicht gerade den Leitstern seiner Bemühungen erblicken darf. Immerhin hat sie bei der Art und Weise des Ausbaues des Systems offensichtlich mitgewirkt. Fand man in den »Schriften der Phisici« bestimmte Angaben über die Farbe der Haare, Augen, der Haut bei den einzelnen Temperamenten, so lag der Gedanke nahe, dasselbe auch für die Proportionen des Körpers vorauszusetzen. »Item würdest Du die Ding, davan ich oben gesagt hab (die Verkehrungen) fleißig brauchen, so hast Du daraus gar leichtlich zu machen allerlei Gestalt der Menschen, sie seien ja von welchen Complexionen sie wollen: Melancolici Flegmatici, Colerici oder Sanguinici. Dann man kann wol ein Bild machen, dem der Saturnus oder Venus zu den Augen herausscheint, und sunderlich im Gemäl der Farben halber, also mit andern Dingen (d. h. mit Proportionen) auch.« (L.-F. S. 247.) Solche und ähnliche direkt auf das dritte Buch bezugnehmende und im engsten Zusammenhang mit ihm entstandene Betrachtungen sind, wie der Nürnberger Entwurf zum ästhetischen Exkurs dartut, erst aus diesem Teil des Lehrbuchs heraus in den Exkurs übergegangen und neu hinzugekommen zu dem Gedankenmaterial, das schon für die Vorrede zum Malerbuch um 1512 parat lag. Ferner sind, verglichen mit den Konzepten um 1512, in der definitiven Fassung neu eine Anzahl von Mahnungen, die Fühlung mit der Natur zu erhalten, das Schöne im Bereich des Wirklichen zu suchen, die Kunst aus der Natur herauszureißen oder -zuziehen und sich mit der sinnlich gegenwärtigen Schönheit zu begnügen, der allein schon die menschliche Darstellungskraft kaum gerecht zu werden vermag. Läßt es sich auch an der Hand der Manuskripte nicht regelrecht beweisen, so kann doch kaum ein Zweifel bestehen, woher diese Gedanken stammen. Sie sind ein Ergebnis der eingehenden empirischen Messungen, der Grundlage für die Ausarbeitung der zahlreichen Durchschnittstypen des Lehrbuchs. Ein Vergleich derselben mit den älteren Konstruktionen zeigt ja, wie ihn der Verlauf seiner Arbeit immer mehr von der Normierung gewisser einfacher, zum Teil für das Auge noch abschätzbarer Verhältnisse abführt und ihn schließlich bei der Feststellung komplizierter Abmessungen, von denen dem Betrachter die wenigsten ohne Beischrift zum Bewußtsein kämen, angelangen läßt. Sie müssen zum wenigsten unter starker Beiziehung von Modellen gefunden sein, und es ist ganz natürlich, daß dieses Eindringen in die reale Schönheit, das »Herausklauben« der Proportionen aus der Wirklichkeit, die Beschäftigung mit der nicht durch Zirkelschlag und mathematische Spekulation gewonnenen, sondern

dem Leben selbst entnommenen Formenwelt auch in den schriftlichen Äußerungen sich reflektiert. Da ihn also die systematische Ausgestaltung des Lehrbuchs seit 1512 in enge Fühlung mit der Wirklichkeit bringen mußte, da in den theoretischen Entwürfen um 1512 und 1513 die erwähnten Äußerungen noch nicht vorkommen, und da endlich der ästhetische Exkurs Bestandteile enthält, die sicher erst mit der Ausarbeitung des dritten Buches hereinkommen, so dürfen doch wohl auch jene Elemente in Zusammenhang mit dem Werden der Proportionslehre gebracht werden. Was sich dem Verfasser des Proportionsbuches bei der Arbeit selbst aufdrängte, legte er in Form allgemeiner Betrachtungen und Mahnungen in demselben nieder, und zwar — dies sei ausdrücklich betont — ohne darum an seinen früheren Notizen inhaltlich etwas zu ändern; soviel er sich auch mit seinen Entwürfen geplagt, sie zurückgelegt, wieder vorgenommen und neu bearbeitet hat, so wenig haben sich diese Bemühungen in der Richtung auf ein logisch in sich geschlossenes wohlgefügtes Gedankengebäude bewegt. Die Wahrheiten, die sich ihm aus seinen Proportionsstudien ergaben, stellt er zusammen und überläßt es dem Leser, sie am rechten Platz anzuwenden. Betrachtet man Dürers Proportionsstudien und schriftliche Äußerungen unter den gegebenen Gesichtspunkten, so kann u. E. eine Entwicklung zu einer mehr empirischen Auffassung der Schönheit nicht bestritten werden. Sofern sich aber dieselbe gerade auf dem Gebiete der Proportionsforschung selbst vollzieht, ist es begreiflich, wenn den festen und bleibenden Untergrund die Überzeugung von Nutzen und Bedeutung der Messung bildet.

NOTIZ ZU DÜRER UND JACOPO DE' BARBARI.

Im Jahre 1533 wurde der bekannte Buchdrucker Christian Egenolff in Frankfurt a. M., der dort die erste ständige Buchdruckerei eingerichtet hatte, in einen Nachdruckprozeß verwickelt, den ein ehemaliger Straßburger Kollege, Hans Schott, gegen ihn anstrengte. Dieser hatte das Kräuterbuch des Otto Brunfels herausgegeben (1530—36), dessen Illustrationen von Hans Weiditz herrühren. Schott beschuldigte nun Egenolff, dieses Kräuterbuch nachgedruckt und die Abbildungen in verkleinertem Maßstabe nachgezeichnet zu haben. Egenolff seinerseits beruft sich in den noch erhaltenen Prozeßakten (im Frankfurter Stadtarchiv) darauf, daß, wenn er einmal ein Kräuterbuch illustrieren wollte, die Illustrationen seines Kräuterbuchs denen des älteren Buches naturgemäß ähnlich sein müßten; den Rosmarin usw. könne man natürlich »nit in ainer anndern formb oder gestalt mallen noch conterfayen, dan es an im selbst ist«. Er könne dies doch nicht nur deshalb tun, weil Schott ein Privilegium auf ein Kräuterbuch habe. Dann fährt er fort: »Den wiewol Albrecht Dürer, Jacob Maller zu Wittenberg vnd anndre privilegia haben, das niemandtz ire gemelt nachmallen darf, so volgt doch derhalben nit, das, dieweyll derselben einer Adam et Evam, Acteonem, Achillem pugnantem aut aliam tabulam pinxisset, das derohalb khein anderer maller auch dergleichen fabbeln ainen mallen durfft«. Grotefend, dem wir die Mitteilung der Notiz verdanken [1]), meint zu dem Namen des Jacob Maller zu Wittenberg: »Hiermit ist Lucas Cranach gemeint.«

[1]) H. Grotefend: Christian Egenolff, der erste ständige Buchdrucker zu Frankfurt a. M. und seine Vorläufer. Frankfurt a. M. 1881, S. 17.

Zweifellos haben wir aber eine Erwähnung von Jacopo de' Barbari vor uns, auf den sich die Notiz mühelos beziehen läßt. Es ist nicht uninteressant, daß die Erinnerung an Privilegien, die dem »wälschen Maler« erteilt worden sind, sich noch jahrzehntelang nach seinem Tode erhalten hat. Sonst sind diese Privilegien meines Wissens nicht ausdrücklich bezeugt [1]), sondern nur seine mehrfach wechselnden Stellungen als Hofmaler. Dürer dagegen erwähnt ja die ihm vom Kaiser Maximilian erteilten Privilegien gegen betrügerische Kopie und Nachdruck am Schlusse der Ausgabe seiner vier Holzschnittfolgen (1511) ausdrücklich. — Unter »gemelt« haben wir natürlich Stiche und Holzschnitte zu verstehen, und die Erwähnung von Adam und Eva läßt sich auf Dürers Stich beziehen. Einen Aktäon und einen kämpfenden Achill dagegen gibt es weder von Dürer noch von Barbari, und man ist versucht, Dürers Stiche des h. Eustachius und die »Große Eifersucht« unter diesen Bezeichnungen zu verstehen. Wenn das der Fall ist, so haben wir weiter ein Zeugnis dafür, daß dieser neuen, humanistisch gesinnten Generation der Gedanke an den Aktäon sehr viel näher lag als an den h. Eustachius. *K. Simon.*

ZU FRIEDRICH VON ASCHAFFENBURG.

In den Monatsheften für Kunstwissenschaft 1912 H. 12 S. 497 veröffentlichte C. Gebhardt zwei Bilder des Städtischen Historischen Museums in Frankfurt a. M., die das Martyrium des h. Sebastian und des Evangelisten Johannes darstellen. Er sieht in ihnen den Rest eines geschnitzten und gemalten Altarschreins, der in einer noch erhaltenen Urkunde von 1459 einem Frankfurter Maler Friedrich von Aschaffenburg in Auftrag gegeben wird. Mir persönlich erscheint die Datierung reichlich früh; ich würde die Bilder um 1480—1490 ansetzen, auch eine Beziehung zum Hausbuchmeister in ihnen zu erkennen geneigt sein. Abgesehen davon finden sich aber in dem Gebhardtschen Aufsatz zwei Irrtümer, die der Berichtigung bedürfen. Einmal ist die Tafel nicht »auseinandergesägt«, d. h. die beiden heute vorhandenen Bilder haben nicht ursprünglich eine Tafel gebildet, die nachträglich zerschnitten ist. Beide Tafeln sind aus ganz verschiedenem Holz, die eine (h. Veit) Tanne, die andere (h. Sebastian) aus Kiefer, und die Schnittflächen sind auf beiden total verschieden; das lehrt schon ein flüchtiger Blick.

Wichtigeres betrifft der zweite Irrtum. Gebhardt schreibt: »Die Tafel stammt nach dem Inventar des Museums aus der Dominikanerkirche«; von dieser, wie es scheint, ganz sicheren Notiz aus wird dann die Geschichte der Tafeln weiter nach rückwärts verfolgt und mitgeteilt, daß Hüsgen (Artistisches Magazin S. 562) die Sebastianstafel zuletzt in der Dominikanerkirche gesehen habe. »Dann kam sie mit den andern Dominikanerbildern in der Zeit des Großherzogtums Frankfurt in den Besitz der Museumsgesellschaft (Inventar von 1867), mit deren Schätzen in das Städtische Historische Museum. Sichert so die Provenienz schon die Verbindung der Urkunde mit den Bildern. ...« Diese Provenienz ist nun aber tatsächlich ganz unsicher, denn die Darstellung Gebhardts ist irreführend. Was sagt das von ihm zitierte Inventar zu dem Sebastiansbilde? »Auf der Bibliothek vorgefunden beim Umzug 1878. — Nach dem Inventar von 1867 zu der Sammlung der Museumsgesellschaft gehörend und nach Hüsgen S. 562 zu schließen ehemals in dem Dominikanerkloster.« Also: das Inventar, d. h. Otto Cornill, weiß über die Provenienz gar nichts, er vermutet nur, ebenso wie Gebhardt, und zwar mehr als 30 Jahre vor ihm, daß die Tafel mit der von Hüsgen als im Dominikanerkloster befindlich erwähnten identisch sein könne. Von diesem

[1]) Vgl. R. Bruck: Kurfürst Friedrich der Weise als Förderer der Kunst. Straßburg 1903 (Stud. z. dtsch. Kunstgesch. H. 45) und P. Kristeller in Thieme-Beckers Allg. Künstlerlexikon II. S. 461 f.

ganzen wichtigen Sachverhalt erwähnt Gebhardt nichts, während er nicht versäumt, hervorzuheben, daß die zweite Tafel »nicht ,wie das Frankfurter Inventar meint«, den h. Johannes, sondern Veit darstelle. — So ist also die Provenienz der Tafeln aus der Dominikanerkirche wohl durchaus möglich, aber in keiner Weise gesichert; sie darf nicht als Tatsache behandelt werden, aus der man bindende Schlüsse irgendwelcher Art ableitet.

Frankfurt a. M. *Karl Simon.*

NOTIZ ZU „CALDENBACH UND NYFERGALT".

Zu dem Aufsatz von W. K. Zülch, »Martin Caldenbach genannt Hess und Nicolaus Nyfergalt«, in der vorigen Nummer des Repertoriums gestatte ich mir zwei Notizen beizufügen.

I. Der Wappenholzschnitt in der »Wormser Reformation« von 1499 muß auf ein älteres Vorbild zurückgehen, und zwar auf dasselbe, das vollständig in dem Holzschnitt von 1507 der II. Auflage der Wormser Reformation (Abb. bei Boos, III. Bd. der Quellen z. Gesch. d. Stadt Worms, 1893) kopiert ist. Auf dem Holzschnitt von 1507 bilden Baumstämme, deren Kronen in Maßwerk übergehen, den Rahmen des Bildes; auf dem Holzschnitt von 1499 fehlen die Stämme, das Maßwerk hängt in der Luft. Da die Stämme, wie aus ihrem organischen Zusammenhang mit dem Maßwerk hervorgeht, keine spätere Zutat sein könne, so muß also ein älteres Exemplar vorhanden gewesen sein, von dem der Holzschnitt von 1499 eine beschnittene Kopie ist. Dieses ältere Exemplar kann sehr wohl von Nyfergalt stammen und entstand wahrscheinlich Anfang der neunziger Jahre. Übereinstimmend mit dieser Vermutung schreibt mir der Direktor des Wormser reichstädtischen Archivs, Professor Dr. Weckerling: »Die Wahl eines besonderen Wappens für das bürgerliche Stadtregiment hängt jedenfalls zusammen mit den Privilegien, die Kaiser Friedrich III. diesem verlieh.«

II. Der auf dem Holzschnitt von 1499 dargestellte charakteristisch geformte Schlüssel befindet sich ebenso auf dem Seligenstädter Altarwerk in der Darmstädter Galerie, wo ihn der hl. Petrus in der Hand hält. Weitere Übereinstimmungen zwischen dem Holzschnitt und dem Tafelwerk sind schwer festzustellen; doch widersprechen die gedrückten Proportionen der Drachenköpfe nicht den eigentümlich gekniffenen Gesichtern der Seligenstädter Tafeln.

Natürlich könnte auch ein Schüler Nyfergalts dessen Schlüsselmodell benutzt haben. Es ist vielleicht nicht ganz nebensächlich, daß Nyfergalt seit 1494 im Haus »Zum Schlüssel« wohnt. Das Haus war alt. Schon 1304 hören wir von einem Wormser Bürger Güdelmann zum Schlüssel (Boos II, Urk. Nr. 27). 1390 stiftet Frau Gudel zum Hulde, wohnhaft in der Wollgasse, dem Andreasstift »funff schillinge jerliches und ewiges geltes Wormszer werunge uff dem huse und keltern, die do gelegen ist gen dem huse uber uff dem ort, daz do hüsset zum Scluszel by dem Swyghofe« (Boos, Quellen II, 620).

Vielleicht wurde die Hausmarke das »Modell« für den Wormser Wappenschlüssel und für den Schlüssel des hl. Petrus zu Seligenstadt. Ob Nyfergalt der Meister des Seligenstädter Altarwerks ist, bedarf natürlich noch weiterer Untersuchung. Der monumentale Stil des Werkes, besonders der Außenflügel (der mich früher an Martin Hess denken ließ) gestattet, einen Maler zu vermuten, der wie Nyfergalt (»die neue münz mit helden und andern würmen (!) und bildern durch den berühmten meister Nicolaus Nivergalt schaubarlich zugericht«, Zorns Chronik) auch Aufgaben der Wandmalerei mit Erfolg bewältigte.

Mela Escherich.

LITERATUR.

Festschrift des Münchener Altertums-Vereins zur Erinnerung an das 50jähr. Jubiläum. München. Horst Stobbe. 1914.

Mitglieder und Freunde des Münchner Altertums-Vereins haben sich zusammengetan, um sein 50jähriges Jubiläum durch die vorliegende Festschrift zu feiern. Ihr äußeres Gewand ist ein würdiges, vor allem das sehr reiche Abbildungsmaterial ist zu loben; nur hätte man gelegentlich weniger leicht die Findbarkeit einer Abbildung dem Druckbild zuliebe opfern sollen. Aus der Inhaltsangabe wird deutlich werden, daß keine Bibliothek der deutschen Kunstgeschichte und keine kunstgewerbliche das Buch wird entbehren können: also eine Festschrift wirklich zum Ruhme des zu Feiernden.

Auf Grund seiner vollkommenen Beherrschung des Bestandes an bayrischer Sepulkralplastik bespricht Ph. M. Halm die Inntaler Grabplastik der Spätgotik (S. 9—23). Hager hatte das Stiftergrab in Rott a. I. für eine Jugendarbeit Wolfgang Lebs halten wollen. Dem widerspricht Halm und gruppiert um dieses Werk weitere Arbeiten des gleichen unbekannten handwerklichen Meisters und seines Kreises, dessen Arbeitsstätte in Wasserburg anzunehmen ist. Vermutungsweise wird als Jugendarbeit Lebs dagegen der gute Stein der Madalena Ebenstetter in Gars a. I. betrachtet, dessen reizvolle Arbeit mit Benutzung eines Stiches des Meisters E. S. entstanden ist. Zum Schluß werden noch einige aus andern Gegenden importierte Grabsteine besprochen.

Ein Bild des verwirrenden Reichtums künstlerischen Gestaltungsdranges in den bayrischen, im wesentlichen in den altbayrischen Landen von etwa 1400 bis zum Durchbruch der Renaissance zeichnet der verdiente Vorsitzende des Vereins, Maler Franz Wolter, in seinem Aufsatz: Bayrische Plastik des 15. und 16. Jahrhunderts (S. 29—98). Es lag nicht in der Absicht des Verfassers, eine wissenschaftliche Studie zu geben; an der Hand von über 110 guten Abbildungen von überwiegend in seinem Besitz befindlichen Plastiken gibt er Analysen und Hinweise auf zusammengehörende Schulgruppen. Daß er bei dem heutigen Stand der Forschung und der Zerstreutheit des Materials nicht durchweg Stichhaltiges zu geben vermochte, gereicht ihm nicht zum Vorwurf.

Die bisher fehlende Zusammenfassung der Forschung über »Die Malerfamilie der »Strigel« in der ehemals freien Reichsstadt Memmingen« mit ihren zahlreichen Problemen gibt in erschöpfender Weise F. X. Weizinger (S. 99—146). Dem ältesten Meister Hans Strigel (1461), dem Schöpfer der Altäre zu Zell (inschriftlich beglaubigt), zu Berghofen und im Bayerischen Nationalmuseum schreibt Weizinger auch Fresken in Memmingen zu. Von seinen Söhnen ist Hans nur als Mitarbeiter an den lange verschollenen Altarflügeln nachweisbar, von denen der eine 1908 in Stuttgart wieder auftauchte; über des langlebigen Ivos (1430—1516) Tätigkeit sind wir bedeutend besser unterrichtet. Die vier Altarwerke aus dem ehemaligen Gebiet der Diözese Chur werden eingehend besprochen, Ivo als Schnitzer und als Maler gewertet und die Mitarbeit eines Schwiegersohnes, des Malers Hans Goldschmid, erwiesen. Claus Strigel, dem Sohn Hans II., werden außer seinem bezeugten Altar in der Münchner Frauenkirche Reste eines Altars im Historischen Museum zu Basel zugeschrieben. Der Größte der Familie, Bernhard Strigel (1460—1528), wird nur mit seinen Hauptwerken behandelt. Gründlich wird die Frage seiner Mitarbeit am Blaubeurer Altar, den Weizinger

gegenüber J. Baum wieder für Zeitbloms Werkstatt in Anspruch nimmt, wieder aufgenommen. In einem Anhang bespricht Weizinger Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz, dessen zwiespältigen Porträtstil er damit erklären will, daß es sich teils um Kopien nach Strigel, teils um Originale handle. Endlich wird die Frage nach dem Maler der Tratzberger Sippenbilder und des Stammbaumes berührt, die mit der Johanneslegende am Blaubeurer Altar in Beziehung gesetzt werden; als ihren Schöpfer bringt Weizinger Hans Maler in Vorschlag. Ein Katalog der Werke der Strigel und des Hans Maler beschließt den fleißigen und anregenden Aufsatz.

W. M. Schmidt behandelt eingehend die bisher unbekannten Reste einer Kasel des späten 11. Jahrhunderts (S. 147—150), die er mit sechs bereits bekannten ähnlichen Stoffen zusammenstellt (Willigis-Kasel, St. Stephan-Mainz, Willigis-Kasel und Stoffrest Nationalmuseum München; Hosen Konrads II. und Reginbald-Kasel Speyer). Meines Erachtens mit Recht erhebt Schmidt Bedenken gegen die Falkesche Lokalisierung dieser Stoffe nach Byzanz; bei der Reginbald-Kasel ist arabische Entstehung sicher. Sehr wichtig sind die Reste von Stickereien an der behandelten Eichstätter Kasel, die mit andern Stickereien des 11. Jahrhunderts verglichen werden. Auf Grund dieser Vergleichung und der Schriftform vorhandener Buchstaben erfolgt die Datierung. Als Entstehungsort verweist Schmidt auf Regensburg.

G. Lill, Ludwigsburger Figurenplastik in Amberger Ausformungen (S. 153—164): ein für die Geschichte beider Fabriken bedeutsamer Beitrag. Unter 97 Ludwigsburger Modellen, die Lill in Amberg fand, waren 40 bisher unbekannt. Nachdem F. H. Hofmann dem Baletschen Pustelli den Garaus gemacht hat, versucht Lill die Figuren an die nunmehr in Betracht kommenden Modelleure zu verteilen, wobei als neuer Name der Joh. Val. Sonnenscheins erscheint. Erwünschte Bereicherung erfährt das Oeuvre Danneckers und des durch Goethe bekannten Ph. J. Scheffauer. Die Abbildung 11 bezeichnet Lill mit Recht als »trauernde Artemisia«, was durch eine in meinem Besitz befindliche Ausformung mit durchbrochener Rundung an der Säule bestätigt wird. (S. Brief Scheffauers bei Balet, Ludwigsburger Porzellan S. 40.)

Erfreulich ist es, einmal einem Originalbeitrag H. Buchheits zu begegnen, den man sonst nur als Quelle von mancherlei Brünnlein zu finden gewohnt ist. Aus seiner reichen Kenntnis des Denkmälerbestandes und der archivalischen Quellen gibt er Beiträge zur Miniaturmalerei in München (S. 165—168; mit 2 Tafeln), die bisher mit den Namen Mielichs und Heigels abgetan zu werden pflegte.

Der Artikel A. Feulners »Münchner Plastik des späten Rokoko« (S. 169—175) enthält bedeutend weniger, als der Titel verspricht. In nicht stets glücklichen Analysen werden einige Arbeiten Straubs, Günthers und Boos' aus den sechziger Jahren auf den sich angeblich akzentuierenden Übergang vom Rokoko zum Klassizismus analysiert. Nach der herkömmlichen, wohlbegründeten Terminologie reihen sich süddeutsche Werke der Zeit, wenn sie fortgeschritten sind, dem Stil Louis seize ein, dieser Stilwandel hätte sich an glücklicher gewählten Beispielen aufweisen lassen.

Von den kleineren Aufsätzen und Notizen, die neben Nachrichten aus der Vereinsgeschichte den Band füllen, gebe ich die Titel: F. Wolter: Ägyptische Porträtkunst (S. 24), Ein gotischer Tonkrug aus dem Jahre 1470 (S. 24—27), Eine Fibula aus der Karolingerzeit (S. 27), Handzeichnungen (S. 152; mit 4 Tafeln; für Bayern wichtige Meister). August L. Mayer: Ein Madonnenbild aus dem Kreis des P. Serra (S. 28); G. v. Dadelsen: Bildnis eines unbekannten Herrn von Jan van Livensz (S. 151), Delfter Platten (S. 176).

R. Berliner.

Verzeichnis der Gemälde des Großherzoglich Hessischen Landesmuseums in Darmstadt, bearbeitet von Friedrich Back. Darmstadt 1914.

Dieser Katalog ist eine vortreffliche und höchst erfreuliche Arbeit. Als ich kurz nach seinem Erscheinen studienhalber in Darmstadt weilte, hatte ich Gelegenheit, ihn an Ort und Stelle nachzuprüfen und wurde in dem Eindruck anerkennender Bewunderung bestärkt, der sich mir schon vorher bei der Durchsicht aufgedrängt hatte. Einer kurzen Charakteristik möge eine kritische Betrachtung der holländischen Schulen folgen, welche jedoch keineswegs der Würdigung des Ganzen Abbruch tun, sondern nur, insofern meine Erörterungen sich als richtig erweisen, Beiträge und Anregungen für eine etwaige Neuauflage geben will.

Der Katalog ist keine Bearbeitung eines früheren, sondern eine völlig neue Schöpfung. Er umfaßt neben einem Vorwort, einer Geschichte der Galerie und einem Verzeichnis der Abkürzungen die Beschreibung sämtlicher Bilder, Nachträge, Bildzahlvergleichstafel, Künstlernamen-Verzeichnis, endlich Abbildungen und Signaturentafeln. Bei der Handhabung in der Galerie wie auch beim sonstigen Studium erweist sich die Einteilung als überaus praktisch. Nur wäre es aus rein wissenschaftlichen Gründen vorzuziehen gewesen, die holländischen Bilder nicht nach örtlichen Schulen zu ordnen, sondern nach dem, was die Künstler gegenständlich leisteten. Gerade darin unterscheidet sich die holländische Schule bekanntlich so sehr von den andern.

Beschrieben sind 642 Bilder. Die Bildbeschreibung ist verschieden, je nachdem eine Abbildung beigegeben werden konnte oder nicht. In letzterem Fall waren neben einer Andeutung der Farben- und Lichtverhältnisse kurze gegenständliche Angaben unvermeidlich, in andern konnte man sich darauf beschränken, die Abbildung durch Hervorheben der für den Eindruck bestimmenden Farben und Töne zu ergänzen. Vorzüglich ist der Versuch gelungen, in aller Kürze das Wesentliche der Bilderscheinung in einer beim Betrachten, namentlich aber zur nachträglichen Auffrischung des Eindrucks nutzbringenden Weise anzudeuten. — Außer Material- und Maßangaben sind die Signaturen verzeichnet, in wichtigen Fällen nach photographischen Aufnahmen durch Autotypie faksimiliert und am Schlusse auf 6 Tafeln zusammengestellt. Die Resultate dieser mit äußerster Sorgfalt durchgeführten Arbeit sind hervorragend. Die Autotypien sind vortrefflich, die Signaturen lassen sich prächtig daran studieren; mit einer Ausnahme: Nr. 227 ist etwas anders bezeichnet als es die Photographie angibt. (Wir kommen darauf noch zurück.) In einem Falle (Nr. 228) ließ sich die Signatur auf dem Bilde nur mit Hilfe der Autotypie feststellen. Wäre diese nicht gegeben, der Künstler wäre nicht mit der Sicherheit zu bestimmen gewesen, mit der es jetzt der Fall ist.

Zu jeder Bilderbeschreibung wurden endlich, wenn erwünscht, stilkritische und andere Notizen gefügt, welche den Backschen Katalog als einen der besten seiner Art erscheinen lassen. Mit Recht erachtete Verfasser es auch für zweckmäßig, bei den Bildern, die weder eine einwandfreie Signatur besitzen noch aus stilistischen und technischen Gründen mit Sicherheit oder großer Wahrscheinlichkeit auf einen bestimmten Meister schließen lassen, die herkömmliche Bestimmung, wenn sie nicht ganz schief war, zunächst beizubehalten und etwaige andere in Frage kommenden Künstlernamen nur nebenbei mitzuteilen (wie z. B. Nr. 168 Otto v. Veen und Nr. 90 Tintoretto). Ebenso sind die herkömmlichen Titel der Bilder nicht ohne Not geändert. Die Arbeit war zwar, wie im Vorwort betont wird, vorbereitet durch die ausführlichen Besprechungen des Rudolf Hofmannschen Kataloges, die Wilhelm Schmidt im I. und Wilhelm Bode im III. Band des Repertoriums für Kunstwissenschaft veröffentlicht haben. Manche zweifelhaften Bilder sind dort richtig bestimmt worden. Auch Woltmanns Aufsatz über die Darmstädter Galerie, der bereits 1870 im An-

schluß an einen von Gottfried Kinkel gehaltenen Vortrag erschienen war (Zeitschr. f. bild. Kunst V, 303), und die kurze Besprechung des Katalogs durch Oskar Eisenmann (Kunstchronik 1878, VIII, Sp. 491 f.) enthielten einzelne brauchbare Anregungen. Bei den italienischen Bildnissen hat H. von der Gabelentz die angeblichen Namen der Dargestellten prüfen helfen; zur Bestimmung mehrerer wichtigen holländischen Bilder hat Abraham Bredius in seiner bekannten, selbstlosen Art die Benutzung der noch unveröffentlichten Ergebnisse seiner Quellenforschung gestattet. Viele Äußerungen zu einzelnen Bildern, die von Kennern, besonders Adolf Bayersdorfer, Wilhelm Bode, A. Bredius, Th. v. Frimmel, Cornelis Hofstede de Groot, Morelli, Ludwig Scheibler, bei ihren Besuchen der Galerie abgegeben worden sind, und wertvolle Mitteilungen anderer sind bei den einzelnen Gemälden verzeichnet.

Trotzdem würde die vorliegende Arbeit sicher nicht diese wissenschaftliche Höhe einnehmen, wenn ihrem Verfasser nicht die Kenntnis vieler anderer Galerien, der vielseitig ausgebildete kritische Blick und jene große Literaturkenntnis eigen wären, die uns auf jeder Seite entgegentreten. Dieses umfassende Wissen ermöglichte es Back, die meisten Bilder (soweit ich es zu beurteilen vermag) richtig zu bestimmen. Das Bestreben, so wenig »Unbekannte« wie möglich zu besitzen, mag hie und da Irrtümer gezeitigt haben, es bietet jedoch den großen Vorteil, daß es zur Weiterforschung anregt, da der Name dem Fachgenossen oft andeutet, in welcher Richtung sich der Katalogverfasser den Künstler gedacht hat.

Die Zuschreibungen einiger italienischer und spanischer Bilder müssen recht viel Schwierigkeiten bereitet haben, wie die der (nach meiner bescheidenen Meinung sehr richtigen) Nr. 94, Bildnis eines alten Feldhauptmanns, an Lorenzo Lotto, der Nr. 102, Bildnis eines Mönches, an Moroni und der Nr. 104, Bildnis des Künstlers, an Domenichino. Auch halte ich die Cerezo-Bestimmung des Schutzengels (Nr. 144) nach Analogie des Bildes im Mauritshuis für zutreffend.

Mit diesen, nicht mein Spezialgebiet berührenden Notizen möchte ich jedoch nur das Interesse der Kenner jener Gebiete anregen. Im folgenden mögen dann die Bemerkungen zu den niederländischen Bildern folgen.

Nr. 170. Jan Brueghel der Ältere. *Waldiges Seeufer.* Scheint mir nicht eigenhändig. Der Maler ist vielmehr in der Richtung des Abraham Govaerts zu suchen.

Nr. 195. Adriaen Brouwer. *Bildnis eines Offiziers.* Die Meinungen über dieses Bild gehen, wie die Notiz dazu zeigt, sehr auseinander. Ich möchte wegen des eigenartigen Grüns, des ockerfarbigen Fleischtons und der mehr Brouwer als Hals ähnelnden Technik an Joost van Craesbeeck denken und zum Vergleich auf dessen Bilder im Louvre und in Brüssel hinweisen.

Nr. 196. Adriaen Brouwer. *Die singenden Bauern.* Das in der Notiz angeführte Bild des Louvre halte ich für das Original; das Darmstädter Exemplar ist zwar sehr gut, weit besser z. B. als das Schleißheimer, aber eigenhändig ist es m. E. nicht. An Sorgh (wie Wurzbach meint) ist nicht zu denken: ein typischer Sorgh ist leicht von einem Brouwer zu unterscheiden.

Nr. 224. Unbekannter Maler (Haarlem, erste Hälfte des 17. Jahrh.). *Stilleben.* Die Reste der Bezeichnung sind, wie im Katalog schon bemerkt, schwer leserlich. Es läßt sich kein Künstlername damit formen. Das Bild ist aber nicht harlemisch, sondern eher eine Arbeit eines vermutlich flandrischen Nachahmers des Jan Davidsz. de Heem.

Nr. 225. Pieter Claesz. *Stilleben.* Ist eine Arbeit des jungen Heda (Gerrit Willemsz Heda, um 1650 tätig). Man vergleiche z. B. die Stilleben in Amsterdam, Haarlem und Wien.

Nr. 227. Holländischer Maler, erste Hälfte des 17. Jahrhs. *Waldlandschaft.* Das Monogramm enthält m. E. nicht die Buchstaben J (oder T) C R, wie der Katalog meint, sondern war früher J v K und wurde in J v R umgeändert, wobei von dem ursprünglichen J v K jedoch einige Striche stehen blieben. Was jetzt von dem Monogramm zu sehen ist, ist jünger als das Bild. Dieses wurde, wenn ich recht sehe, von J. v. Kessel gemalt und ganz ähnlich wie das Bild Nr. 146 des Museum Boymans in Rotterdam. Das Faksimile der Signatur auf Taf. III im Darmstädter Katalog gibt nicht ganz genau die Signatur wieder, wie sie gelesen werden muß: der rechte Strich des K ist nur schwach angedeutet, und das v ist für einen, der die Signatur nicht kennt, unauffindbar.

Nr. 228. Holländischer Maler um 1649. *Bauernhaus unter Bäumen.* Die Notiz im Katalog charakterisiert die Malweise vortrefflich. Kürzlich sah ich ein Bild von ganz derselben Hand bei Baron Janssen in Brüssel. Ich hielt dies für ein Werk des P. Molyn (1595—1664). Auch das Darmstädter Bild muß von ihm gemalt sein. Die Signatur (abgebildet im Katalog auf Taf. III) kann auch sehr gut als Mo..ynf gelesen werden, so daß ich diesen Namen vorschlagen möchte.

Nr. 230. Cornelis Decker. *Bauernhütte zwischen Bäumen.* Die Notiz erwähnt, daß C. Hofstede Groot auf Gerrit van Hees hinwies. Meiner Überzeugung nach ist dieser der Maler des Bildes. Den von Hofstede de Groot (Rep. f. K. XXV, 296 ff., Krit. Verz. IV S. 363) und Bredius (Oud Holland XXXI, S. 69 ff.) erwähnten Bildern dieses Meisters füge ich noch das mit einer falschen Ruisdael-Bezeichnung versehene Bild der Auktion Maurice. Kann (Paris, 9. Juni 1911, Nr. 60, Abb. im Katalog) bei, welches ich mit Hofstede de Groot für van Hees halte.

Nr. 234. Adriaen van Ostade. *Dorfkirchweih.* Bode notierte zu dem Bilde: »Kopie«; Hofstede de Groot: »aus der Spätzeit, schon sehr Dusart-artig«. Ich sehe mehr Dusart als Ostade in dem Bilde und halte es daher für einen von Dusart vollendeten Ostade. Dusart hat ja bekanntlich nach Ostades Tode zahlreiche Bilder des Verstorbenen fertig gemalt.

Nr. 238. Berchem. *Rinderherde.* Laut Notiz erinnert das Bild auch an Soolmaker. Ich halte es für eine alte Kopie nach Berchem. Jedenfalls hat Berchem es nicht gemalt.

Nr. 241. Isaack van Ostade. *Jahrmarkt.* Die Bestimmung dieses bedeutenden Bildes ist recht schwierig. Bredius dachte an Jan Ossenbeek, jedoch glaube ich, daß Back mit Recht diese Zuweisung verwirft. Auch Frimmels Zuschreibung an Andries Both ist unhaltbar. Das Bild steht Isaack van Ostade sehr nahe, ist aber nicht von ihm.

Nr. 250. Holländischer Maler aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts. *Männliches Bildnis.* Das Bild erinnert so sehr an Cornelis van der Voort (an den auch Bredius denkt), daß es besser »Cornelis van der Voort zugeschrieben« genannt würde.

Nr. 251. Rembrandt. *Christus am Marterpfahl.* Die Datierung dieses Bildes ist von einigen 1668, von andern 1658 gelesen. Die Notiz führt eingehend die betreffende Literatur an und faksimiliert deutlich die Signatur, während unter den Nachträgen S. 235 die Resultate einer Untersuchung in der Ermitage mit angeführt werden. Back kommt zu dem Schluß, daß 1658 zu lesen ist. Ich kann ihm darin nur beistimmen, und zwar deshalb, weil die zweite Ziffer der Jahreszahl (also 6) anders geformt ist als die dritte. Die 6 ist, von oben nach unten und dann im Bogen nach links, ganz in einem Strich gezogen, die dritte Zahl jedoch besteht aus zwei Zügen: einem von oben herunter bis zur Hälfte, und einem zweiten von dort mit neuem spitzen Ansatz rechts nach oben und dann im Bogen links nach unten. Die 6 also ist so gemalt: 6; von der andern Ziffer ist 5 deutlich zu sehen. Daraus läßt sich (wenn man annimmt, daß Rembrandt die zweite 6 genau so gemalt haben würde wie die erste) nur schließen, daß die zweite Ziffer keine 6, sondern eine 5 ist.

Die Malweise des Bildes paßt auch besser zu 1658 als zu 1668, wie ja schon Emile Michel und Bredius an Stellen, welche die Notiz wörtlich zitiert, behauptet haben.

Nr. 258. Ferdinand Bol? *Die Familie.* Das Bild stimmt, wie die Notiz sagt, überein mit der Bolschen Radierung Bartsch Nr. 4. Ich sehe die Hand Ferdinand Bols nicht in dem Bilde, glaube auch nicht, daß es aus dem 17. Jahrhundert stammt, sondern halte es für eine nach der genannten Radierung gemalte Kopie (Fälschung?) aus dem Ende des 18. oder dem Anfang des 19. Jahrhunderts.

Nr. 259. Angeblich Jost van Groin. *Bildnis einer Greisin.* Der Katalog hält sehr richtig so lange fest an den traditionellen Namen, bis der richtige gefunden ist. Meiner Meinung nach ist das Bild von der Hand des Jacob van Loo, welcher dem Th. de Keyser (dem dieses Bild auch schon zugeschrieben wurde) oft sehr nahe steht.

Nr. 260. Holländischer Maler um 1657. *Bildnis eines Mannes.* Ich möchte hier den Namen Jan de Bray vorschlagen, bezugnehmend auf Bildnisse wie jene der Auktion Maurice Kann (Paris, Juni 1912, Nr. 3 und 4, Abb. im Auktionskatalog).

Nr. 262 und 263. Karel van Savoy. *Christus in Emmaus. Darstellung im Tempel.* Erstgenanntes Bild trägt die echte, deutliche Bezeichnung K v S., welche Bredius auf die Bestimmung Karel van Savoy brachten. Von diesem in Antwerpen geborenen, zwischen 1649 und 1664 in Amsterdam nachweisbaren Künstler war schon bekannt, daß er außer seinen besonders geschätzten mythologischen Bildern auch biblische gemalt hat. Die Malweise stimmt zu der eines in der Notiz erwähnten, als Savoys Arbeit belegten Bildes, und obendrein verrät die Ornamentik im Darmstädter Bilde (Venuskopf am Stuhl Christi, Putto am Fuße des Tisches) den Barockkünstler mit Antwerpener Geschmack. Die Bestimmung dieses Bildes auf Karel van Savoy ist also, soweit wir bis jetzt sehen können, richtig.

Dr. Back meint aber auch die Darstellung im Tempel (Nr. 263) dem Karel von Savoy geben zu müssen, und zwar weil Bredius in einem Inventar die Erwähnung eines »Simeon mit dem Kinde« von diesem Maler gefunden hat. Zugleich aber muß Back »mehrfache Berührung mit B. Fabritius« zugeben. Eingehender Vergleich mit dem Christus in Emmaus (Nr. 262) hat mich überzeugt, daß dieses Bild in der Malweise gar zu viele Unterschiede mit dem Simeon aufweist. Somit kann ich der Bestimmung des Simeon auf Karel van Savoy nicht beistimmen. Aber auch Bernard Fabritius sehe ich nicht in dem Bilde. Die Frage wird sich erst lösen lassen, wenn einmal auf einer Rembrandt-Nachahmer-Ausstellung alle in Frage kommenden Bilder beisammen gebracht sind.

Nr. 264. Roeland Roghman. *Südliche Landschaft mit Brücke.* Das Bild ist zu schwach und zu kalt für Roghman und auch zu unfest in der Zeichnung. Besser wäre ohne weiteres die Benennung: Holländische Schule um 1650.

Nr. 272. Pieter de Hooch? *Dame und Herr.* Die etwas wacklige Perspektive in diesem schönen Bilde spricht neben der glatten Malweise gegen die Bestimmung Pieter de Hooch, dessen mittlerer Zeit das Bild übrigens in manchen Teilen verwandt und unter dessen Einfluß es unbedingt entstanden ist. Der von Bode wie von Woltmann und Woermann vorgeschlagene Name Samuel van Hoogstraten, den auch Back, laut Notiz, für angebracht hält, ist meiner Meinung nach der einzig zutreffende. Das Rot ist für Hoogstraten charakteristisch und findet sich u. a. in einem bezeichneten Guckkasten des Hoogstraten in der Sammlung Howorth in London.

Nr. 289. Anthonie de Lorme. *Kircheninneres.* Stilistisch sind ohne Zweifel die in der Notiz angeführten Vergleiche richtig, so daß nicht daran zu zweifeln ist, daß das Bild

in de Lormes Kreis hineingehört. Es ist aber nicht gut genug für den Meister und könnte daher sehr wohl eine alte Kopie nach ihm sein.

Nr. 294. Diepraem. *Die Würfler.* Die Notiz sagt, daß es richtig schien, »die herkömmliche Bestimmung vorläufig beizubehalten, der die Malweise unseres Bildes nicht widerspricht«. Der erste Standpunkt ist lobenswert, der zweite jedoch nicht haltbar. Die Malweise Diepraems ist so charakteristisch, daß bei einem echten Diepraem kein Zweifel aufkommen kann. Von dieser Malweise nun findet man bei dem Darmstädter Bilde keine Spur. Man vergleiche nur z. B. die Bilder in Amsterdam (Kat. 1911, Nr. 780) oder Mannheim (Kat. 1900, Nr. 120—122).

Nr. 296. Caspar Netscher. Bildnis eines Fräuleins von Stein-Kallenfels. Die Richtigkeit der Bestimmung wurde zuletzt von Hofstede de Groot (Krit. Verzeichnis V S. 238, Nr. 271) mit der Bemerkung angezweifelt, daß die Zuschreibung nicht gesichert sei. Die Notiz des Darmstädter Katalogs erwähnt dies zwar, behält aber den Namen bei. Ich möchte Constantijn Netscher (1668—1723) vorschlagen, u. a. nach Analogie des bezeichneten Bildnisses im Mauritshuis.

Dem Vorigen hätte ich noch gern einige Worte hinzugefügt über die vielen recht gelungenen neuen Bestimmungen der holländischen Bilder, wie z. B. Nr. 254 Backer, Frauenbildnis, Nr. 256 Flinck, Weibliches Bildnis, Nr. 261 Fabritius, Die Kopfreinigung usw. Die Besprechung wäre dann zu lang geworden; also ist darauf verzichtet.

W. Martin.

Paul Kautzsch, Hans Backoffen und seine Schule. Leipzig 1911, bei Klinckhardt und Biermann. Mit 75 Abb. auf 20 Tafeln.

Der Rezensent muß mit einer Entschuldigung beginnen. Die gute Absicht, dem Buche die liebevolle Gründlichkeit der Besprechung zu widmen, die sein Wert verdient, hat ihn den rechten Zeitpunkt verschieben und schließlich verpassen lassen. Eine »Anzeige« hat heute jeden Sinn verloren; das Buch hat seine Wirkung getan. Hans Backoffen, auf den schon seit den siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts einzelne Beobachter der mittelrheinischen Kunst, voran Friedrich Schneider, aufmerksam gemacht hatten, steht seit 1909, seit K.s Buch in seiner ersten Form als Dissertation erschien (und unabhängig davon Dehios bekannter Aufsatz im Jahrbuch) nunmehr endgültig an seinem wohlverdienten Platze. Einer so verspäteten Besprechung bleiben immerhin zwei Fragen übrig: nach dem bleibenden Werte der Arbeitsweise und nach den sachlichen Verwandlungen des Inhaltes.

Was das Erstere angeht, so darf auch heute betont werden, daß Erstlingsarbeiten sich in vielen Dingen ein Beispiel an diesem Buche nehmen sollten, insbesondere an seiner wissenschaftlichen Moral. Überall empfindet man, daß dem Verf. selbst daran lag, etwas zu lernen; nirgends bietet er Gescheittuerei, überall ehrliche Arbeit. Er sammelt treu und beschreibt klug. Bei seinem Thema mußte die Darstellung der Faltenbehandlung mit entscheidend sein; sie ist immer gut, hier und da musterhaft. Seine frische und sehr sachliche Art kommt im ganzen auch dem Sprachlichen zugute; doch darf ich nicht verschweigen, daß einige Sätze nur allzusehr »gesprochen« scheinen und zu flüchtig wirken. Der Grund liegt offenbar nicht im Mangel an Logik (noch immer dem Normalübel!), sondern in der sehr ursprünglichen Art der Arbeit. Ihr ist auch die nicht ganz bequeme, jedoch wohl zu rechtfertigende Einteilung des Ganzen zuzuschreiben, die überall den Einblick in das Entstehen der sachlichen Erkenntnis läßt. Immerhin hätte ich es für nützlich gehalten, gegenüber einer notwendig das Lebendige zerstreuenden Verteilung der Werke am Schlusse eine Zusammen-

fassung (nicht nur durch Register!) zu geben, die des Verf. eigene, durchaus einheitliche Auffassung organisch dargestellt hätte. Hier liegt ein bescheidener Verzicht: es sollte nur eine »grundlegende Materialsammlung« gegeben werden.

Dieser seiner Hauptaufgabe ist K. in einem durchaus innerlichen Sinne gerecht geworden. Der Gefahr, der er selbst sich ausgesetzt fühlte, »Gewohnheiten als persönlichen Stil« hinzustellen, ist er gewiß nicht völlig entgangen, aber doch im höheren Grade, als — wie ich gern gestehe — der erste Anblick der Tafeln mich vermuten ließ. So habe ich mich z. B. sehr gegen eigene Erwartung von meinen starken Zweifeln an der Zugehörigkeit (und Qualität) der Eltviller Kreuzigungsgruppe heilen lassen; und ebenso ist es laut »Frankf. Zeitung« 1912, 17. April, Franz Rieffel ergangen. Die Parallele Eltville-Henneberg wie besonders Hattenheim-Liebenstein sind auf die Dauer zwingend. Der Begriff der Eigenhändigkeit ist dabei mit etwas schwankender, im Kerne kluger Vorsicht gefaßt.

Stärkere Zweifel habe ich nur bei den »Arbeiten selbständiger Schüler« empfunden. Auch hier ist gewiß manches mit dauernder Verbindlichkeit gruppiert. Das gilt besonders für den genialischen Meister der Halleschen Domskulpturen. Der Punkt, an dem seine von dem Mainzer Meister seitab leitende eigene Linie ansetzt, ist wohl deutlich der Stil der Backoffenschen Petersgruppe; der Weg von da über Hessenthal nach Halle ist wohl sicher. Aber darf man auch die Oppenheim-Cronberger Gruppe in eine ähnlich enge Verbindung mit Backoffens Werkstatt bringen? Haben wir da nicht doch einen — natürlich auch mainzerischen — Meister, der neben dem Größeren ebenso selbständig steht wie etwa Krafft neben Stoß? Ist nicht vor allem in der Holzplastik doch allzu sehr Verschiedenes und wirklich nur durch »Zeitstil« Verbundenes zusammengebracht? Zwischen den Altären, von Burgschwalbach und Wimpfen vermag ich keine eigentliche Verwandtschaft zu entdecken. Auch die Übereinstimmung der Berliner Margarete mit den Aposteln in Halle scheint mir recht fraglich. Und nun vergleiche man diese Margarete (74) mit der Wimpfener Madonna (75): sie sind so verschieden, wie eben Unterfranken und Schwaben, sie geben ein bequemes Seminarbeispiel, diese beiden Begriffe zu entwickeln. Nun ist das noch keine Widerlegung, nun k ö n n e n wohl zwei so verschiedene Formcharaktere durch ein Zentrum verbunden sein. Mußte dies aber bei Backoffen liegen? War Backoffen überhaupt ein solches Zentrum? [1])

An diesem Punkte erweitert sich das Problem derartig, daß es über die Verantwortlichkeit des damaligen Bearbeiters hinauswächst. Es handelt sich um eine stilgeschichtliche Frage erster Ordnung: die Herkunft und Verbreitung des »gotischen Barocks« (mit Dehio zu reden). Ich möchte annehmen, daß der Verf. selbst heute ähnlich denkt, wie der Rezensent heute zu denken leicht hat. Ich hüte mich, zu der ganzen Frage an dieser Stelle zu sprechen und berühre sie nur, soweit unser Buch, auch in seinen ungewollten Wirkungen, das erfordert. Auch der Fall Backoffen, wie ihn Rieffel am Eingange seines erwähnten Berichts mit lustiger Feinheit charakterisiert hat, erklärt sich aus der begreiflichen Neigung, vom Anonymen und Ungreifbaren zum Persönlichen zu gelangen; auch Backoffen wird von manchen — von andern übrigens weit mehr als von dem immerhin umsichtigen Verfasser selbst — mit dem, was auch er v e r t r i t t, verwechselt. Von dem prachtvollen Gemmingen-Grabmal aus, das den leicht mißbräuchlichen Vergleich mit Grünewald hier und da herausfordert, mag der Mainzer Meister manchem wie ein Begründer des »gotischen Barocks« erscheinen. Die Wurzeln dieses Stiles liegen aber mindestens schon in den siebziger Jahren

[1]) Ich möchte betonen, daß ich die Besprechung Tietzes in dem Wiener Anzeiger 1911, S. 30ff., die sich in einigem mit meinen Anschauungen berührt, erst nach dem völligen Abschlusse der meinigen kennen gelernt habe.

des 15. Jahrhunderts, rein chronologisch mit der Blütezeit des »eckigen Stiles« verbunden, nur nicht in Mainz, sondern anderswo, im ganzen Südosten und auch nicht besonders weit im Südwesten von Mainz. Ich erinnere nur allgemein an das Loßnitzersche Stoßbuch, das — selbst oft das Einzelne noch zu sehr suchend — im Kerne doch wohl richtige Zusammenhänge aufgedeckt hat. (K. selbst hat die Verwandtschaft des »Temperamentes« zwischen Backoffen und Stoß betont.) Ein älterer Künstler, wie Simon Lainberger, den nach Gümbels archivalischer Forschung Loßnitzer in die eigentliche Kunstgeschichte eingeführt hat, besitzt immerhin mehr Anspruch auf einen der ersten Plätze in dieser seltsamen Entwicklung. Hier haben wir zudem eine unleugbare Verbindung zwischen Südost und Südwest, die Mainz umgeht: die Johannesfiguren der Nördlinger Kreuzigung und des Straßburger Marientodes von 1480 z. B. sind Söhne eines Stiles, in dem der »gotische Barock« schon unverkennbar ist. Wenn wir auch hier und da, wie bei Nikolaus Gerhaert, eine periodische Quelle aufdecken können — im ganzen werden wir gut tun, diese Bewegung recht allgemein und über die einzelnen Werkstätten hinausgreifend anzusehen. In der Zeit aber, in der die Berliner Margarete, die Frankfurter Barbara usw. entstanden, war sie sicher zu einem breiten Strome geworden, der Werke dieser Art überall verständlich macht, im Fränkischen wie im Schwäbischen, ja im Bayrischen wie im Lübischen.

Und gerade Backoffen ist wohl nur einer von vielen, in die diese Bewegung schließlich eingedrungen ist. Vielleicht sind für ihn überhaupt die Seiten charakteristischer, mit denen er die alte Mainzer Richtung berührt und festsetzt. In dieser liegt etwas, das der Renaissance ebenso selbständig entgegengeht wie die Augsburger Kunst (die, wie mir scheint, irrtümlich von Dehio für Mainz herangezogen wird). Auch Backoffen hat Renaissancemäßiges, nicht bloß in ornamentalen Einzelheiten. Das Wichtige sind die in Backs Referat (Monatsh. f. Kunstwissensch. V, Heft 7) hervorgehobenen Züge, der Sinn für Symmetrie und Zusammenfassung durch Richtlinien: die Berechnung für den verweilenden Blick kann man das nennen, und greift damit ein Element, das die Renaissance gegen Gotik und »gotischen Barock« gleichzeitig abhebt. Dabei hilft dies dem Meister obendrein zu einer unparteilichen, veredelnden Ausprägung des »eckigen Stiles«; ich persönlich habe weder von den großsymmetrischen noch von den barocken Schöpfungen die stärksten Eindrücke empfangen, sondern von dem Lutern in Oberwesel — einer Form, die sich unbeschreiblich blitzartig in die Vorstellung eingräbt — und dem sonderbar inbrünstigen Cronberger Knabengrabmal.

Das Verhältnis Backoffens zu Mainz scheint mir wesentlich gut behandelt zu sein. Zwischen dem Meister und der vorangehenden Schule, die den Adalbert von Sachsen und den Breydenbach hervorgebracht hat, klafft eine Lücke. Soweit es nötig war, auch dieses Ältere zu gruppieren, hat das K. in wirklich wegeweisender Arbeit getan. Vielleicht baut der Verf. aber hier noch einmal selbst weiter; der Klingelschmittsche Aufsatz über das Madonnenrelief im Domkreuzgange (Hessenkunst 1914) vermag wohl die Diskussion wieder ins Rollen zu bringen. — Hier darf man zum Schlusse noch die Frage aufwerfen, die auch Back, Rauch (Hessenkunst 1914) und Rieffel skeptisch behandelt haben: das Verhältnis zu Riemenschneider. Auch hier möchte ich vorschlagen, das Allgemeine dem Persönlichen vorzuziehen. Ich glaube nicht an eine eigentliche Schülerschaft Backoffens bei dem Würzburger. Daß sie mit dem nur sehr unsicher erschlossenen Geburtsdatum gegen 1450 fast unvereinbar ist (so auch Rieffel a. a. O.!), ist das Wenigste: der Meister wird ja wohl später geboren sein. Aber vor allem scheint sie mir nicht nötig. Würzburg teilt mit Mainz gegenüber Straßburg wie Nürnberg, ja, selbst Heilbronn, in der Spätzeit des 15. Jahrhunderts die Zurückhaltung gegen alles Rauschende, den Sinn für das Flächige. Eindrücke Riemenschneiderscher Kunst anzunehmen — sie liegen ja sehr nahe —, halte ich für gut möglich,

ja angesichts der frühen Madonnentypen fast für nötig. Aber auch nicht mehr: wo K. ein »Sichlosringen« spürt, wo Kampf gegen einen mächtigen geistigen Druck, einen Zwang in den Formvorstellungen, wie ihn gerade Riemenschneider auf manche ausgeübt haben muß, da braucht man doch nur die normale Entwicklung eines warmherzig und klug mit der Zeit gehenden Künstlers zu erblicken. Es ist nicht ein »persönlicher Stil« (Riemenschneiders), von dem er sich losringt, sondern ein allgemeiner; wohl aber ist, was er gewinnt, bei allem Zeitgemäßen eine höchst persönliche Sprache, von einer Kraft, um die viele Zeitgenossen den Mainzer Meister beneiden dürften.

Man darf dem Verf. danken, daß er selbst ein feines und starkes Gefühl für den Meister verrät, wo scheinbar kühl auch seine tapfer vorwärtsmarschierende wissenschaftliche Arbeit nach außen wirkt. Überhaupt: was der Kritiker hinzuzutragen hat, das liegt doch wohl irgendwie in der Richtung des Verf. selbst, dessen frische Art durch die Form des Buchs schon sich jede gutwillige Mitarbeit erbeten hat; auch wo man abweicht, fühlt man sich in lebendiger Beziehung zum Autor. *Wilhelm Pinder.*

H. Wölfflin, Albrecht Dürer, Handzeichnungen. 40 S. mit 78 Abbildungen. R. Piper & Co. Verlag, München 1914, gebd. M. 12.

Da es nicht jedermann möglich ist, sich die große Lippmannsche Publikation der Dürer-Zeichnungen zu verschaffen, wird Wölfflins Buch in gewissem Sinne als ein Ersatzbuch dankbar begrüßt werden, um so dankbarer, als es den Meister zum Autor hat, der uns vor nicht langer Zeit ein grundlegendes Werk über »die Kunst Albrecht Dürers« geschrieben hat. Daß die Kenntnis dieser seiner Arbeit eine unentbehrliche Voraussetzung für das Dürer-Studium ist, braucht nicht erst bemerkt zu werden, wohl aber, daß Wölfflin in seinem jüngsten Buche Gedanken ausgesprochen und Gesichtspunkte gegeben hat, bei denen man spürt, daß seine Systematik dahintersteht, die, wie wir wissen, bereits gedruckt ist, aber darauf wartet, bis die Tauben mit dem Ölzweige über Deutschland erscheinen. Wölfflin bringt nur 78 Dürerzeichnungen, das ist nicht ganz ein Achtel des Lippmannschen Materials. Es handelt sich also um eine Auswahl von Zeichnungen, die wesentlich nach ihrem graphischen Interesse vorgenommen wurde: dabei hat den Verf. der unentwickelte Typ des Anfangs weniger interessiert als der entwickelte, klassische. Auch wurde die zeitliche Reihenfolge nicht streng durchgeführt, und stellenweise sind innerhalb einer Periode die technisch verwandten Blätter zu einer Gruppe zusammengeschlossen worden. Der Betrachter soll kunsthistorische Anweisungen erhalten, nach denen er die Dürerzeichnung, die Zeichnung überhaupt zu beurteilen hat; denn in der kurzen, prachtvollen Einleitung rückt der Verf. das zeichnerische Problem als solches in den Vordergrund, dem er, wenn auch nur in wenigen Worten, das malerische bei Rembrandt gegenüberstellt. Man soll begreifen, daß es der reine Linienstil gewesen ist, der die Dürersche Zeichnung zum Eckstein der Kunst des 16. Jahrhunderts gemacht hat. Schon daraus läßt sich ableiten, daß sie gar nicht nach naturalistischen Grundsätzen beurteilt werden darf; denn in der Natur gibt es eben nicht Linien, sondern nur Massen, helle und dunkle Massen, die von einem andersfarbigen Grunde sich abheben. »Es laufen keine schwarzen Fäden an den Rändern der Dinge hin«! Darum ist die Linie lediglich Abstraktion, sie ist gleichsam das a priori der künstlerisch-linearen Gestaltung. Der Naturalismus kommt also bei Dürer gar nicht zu Worte, vielmehr hat es Dürer auf einen dekorativ-selbständigen Linienorganismus abgesehen. Wölfflin formuliert: »Es gibt Schnörkel und Koloraturen in dieser Kunst, Steigerungen und Schärfungen der Linie, die nur dafür da sind, um dem Linienwerk in seiner Armut einen eigenen Wert der Natur gegenüber zu geben.«

Das 15. Jahrhundert hatte diesen Linienstil noch nicht besessen. Damals wurden die Striche oder Strichelchen als Massenform neben- und übereinander gelegt. Das Sehen in Flecken oder Massen ist aber recht eigentlich ein malerisches Sehen, bestimmt den malerischen Stil selbst, von dem auch der Spätgotiker Dürer ausgegangen ist. Seine Frühzeichnungen sehen fast durchgängig malerischer als die späteren, klassischen Zeichnungen aus. Dürers große Tat bestand nun darin, daß er der Wirklichkeit einen linearen Ausdruck abgewonnen hat. So wurde er der große Entdecker, der nach allen Seiten hin die Ausdrucksfähigkeit der Linie erweitert und für gewisse Phänomene die unüberbietbare zeichnerische Formel gefunden hat. Wie Dürer die zeichnerischen Linien bald als Umrisse, bald als Modellierungs- oder Schattenlinien, formerklärend und formbereichernd, erzeugte, bis er schließlich der große Klassiker der Linie wurde, ist überzeugend dargetan. Wie mir scheint, werden stellenweise Dinge gesagt, die für ein System der optischen Erkenntnis von fundamentaler Bedeutung sind. Wie ein geflügeltes Wort klingt es einem manchmal aus den scharf gemeißelten Sätzen entgegen. Wir stellen wiederum mit besonderem Stolze fest, daß Wölfflin ein Mann der starken Worte ist, daß er wie kaum ein zweiter den Wert des Einzelwortes kennt.

Hugo Kehrer.

REGISTER

AUFGESTELLT VON KURT BIEBRACH.

KÜNSTLERVERZEICHNIS.

ORTSVERZEICHNIS.

SACHVERZEICHNIS.

ARCHITEKTUR.

Deutschland, Österreich, Schweiz.

Italien.

Nord-Mesopotamien.

Andere Länder.

MALEREI.

Deutschland.

Belgien und Holland.

Frankreich.

Italien.

Spanien.

MINIATUREN.

GRAPHIK.

Deutschland.

Anderes.

PLASTIK.

Antike.

Deutschland.

Italien.

Andere Länder.

KUNSTGEWERBE.

GLASFENSTER.

ALLGEMEINES.

X